northrop frye

● critica istorică ● teoria modurilor ● modurile ficționale ● moduri ficționale tragice ● moduri ficționale comice ● moduri tematice ● critica etică: teoria simbolurilor ● fazele literare și descriptive - simbolul ca motiv și ca semn ● faza formală: simbolul ca imagine ● faza mitică: simbolul ca arhetip ● critica arhetipală: teoria miturilor ● teoria semnificației arhetipale - imagistica apocaliptică ● imagistica demonică ● imagistica analogică ● mitul recurenței: eposul ● ritmul continuității: proza ● ritmul decorului: drama ● ritmul asocierilor: lirica ● formele specifice ale dramei ● formele specifice tematice (lirica și eposul)

anatomia criticii

editura univers

NORTHROP FRYE



ANATOMIA CRITICII



Coperta colecției: *Sergiu Georgescu*

ANATOMIA CRITICII

NORTHROP FRYE

În românește de
DOMNICA STERIAN
și
MIHAI SPĂRIOSU

Prefață de
VERA CĂLIN

București, 1972
Editura UNIVERS

PREFAȚĂ

Dintre modalitățile — foarte numeroase astăzi — de abordare critică a fenomenului literar, modalități care, autodefinindu-se teoretic cu ajutorul unor decisive sugestii sociologice, psihologice, filosofice, precizează atitudini estetice, critica numită „arhetipală“ este dintre cele care ne invită să pătrundem în universul poetic cu mijloace proprii poeziei.

În linii mari, metoda arhetipală pornește de la convingerea că, în orice operă de artă, se poate descoperi un model *(pattern)* originar — de obicei derivat din miturile fundamentale ale unei civilizații — și care stilizează o atitudine sau un afect primordial din viața colectivității sau a individului. Preocuparea arheologilor, antropologilor, apoi a filosofilor și psihologilor pentru rituri, practici magice și, evident, pentru miturile care le alimentează, s-a transmis în chip specific esteticienilor și cercetătorilor literari. De la *Creanga de aur* a lui Frazer, pînă la schemele mitice analizate și unificate de Lévy-Strauss, interesul pentru mituri a cucerit investigația literară, pentru care era de mult cunoscută importanța arhetipurilor mitice de-a lungul unei istorii milenare extinzîndu-se în ciclul european de la Homer la James Joyce și T. S. Eliot.

Contribuția psihanalizei a adăugat un element nou studiilor antropologice în domeniul structurilor mitice, element stimulator pentru unele abordări arhetipale ale fenomenului artistic, dar de care nu toți aceia pe care îi numim adepți ai criticii arhetipale au înțeles să profite. După opinia lui C. G. Jung, omul civilizat păstrează, la nivelul obscur reprezentat de un inconștient colectiv, amintirea unor domenii ale cunoașterii pe vremuri sensibilizate în mituri. Așa s-ar explica de ce literatura continuă să resimtă atracția miturilor, într-o epocă în care ele au încetat de mult să mai fie obiectul credinței religioase. Astfel mitul care povestește o istorie sacră, un eveniment petrecut într-un timp fabulos, istoria unei creațiuni, a unei transformări a haosului în

cosmos, sau imită un fapt petrecut în zonele dorinței, intră în patrimoniul afectiv și apoi artistic, după cum ne spun teoreticienii din acest domeniu, dînd naștere unor gesturi, ritualuri, simboluri, metafore a căror esență este recrearea modelului exemplar, repetarea arhetipului mitic.[1]

După o definiție globală a lui René Wellek, „critica mitică își îndeplinește scopul cînd arată modelul ascuns *(hidden pattern)* care stă la baza oricărei opere de artă : coborîrea în infern, treptele purgatoriului, moartea prin jertfire a zeului"[2]. În realitate, domeniul criticii arhetipale — și Wellek se ferește să-i reducă interesele la un numitor unic — oferă varietăți de atitudine care merg de la identificarea și decodarea arhetipului mitic pînă la descoperirea, cu ajutorul sugestiei mitice, a imaginii matrice din care crește o operă literară, a imagisticii ei concrete.

A pătrunde în universul poetic înarmat nu cu abstracțiuni-idei, concepte — ci încercînd o simpatetică abordare a poeziei cu ajutorul impulsului oferit de mituri, iată din ce dorință se dezvoltă opera lui Northrop Frye, autorul care și-a dezvoltat viziunea critică în cîteva lucrări : *Anatomia criticii* și *Fabule ale identității,* și a întreprins, în lumina acestei viziuni, interpretarea unor opere poetice „dificile" dar pline de tentații pentru critica arhetipală : opera lui William Blake și a lui T. S. Eliot.

Anatomia lui Frye reprezintă, mai degrabă decît o inițiere în arta criticii sau o expunere de sistem didactică, propunerea unui mod de citire a literaturii. Ceea ce cucerește e ideea — implicită cărții — că literatura, marea literatură, fiind o multimilenară revenire la niște străvechi tipare mitice care stilizează situațiile categoriale ale vieții, este în totalitatea ei *poezie.* Premisa *Anatomiei* lui Frye este, evident, aceea a întregii critici arhetipale : anume că vechile mituri (păgîne, iudaice, creștine) au oferit, prin schematizarea extremă a acțiunilor și convenționalizarea personajelor, o adevărată gramatică a arhetipurilor literare. Aceste arhetipuri ce revin în cristalizări diverse pot fi identificate în literatura medievală, renascentistă, barocă, cla-

[1] Vezi Mircea Eliade, *Aspects du mythe,* Idées., N.R.F., p. 15.

[2] René Wellek, *Concepts of Criticism,* Yale University Press, 1965, p. 336.

sică, romantică și chiar, cu mult succes, în literatura secolului nostru. Dar ceea ce realizează Frye în cărțile lui depășește cu mult, în direcția unei viziuni poetice, deziderατele oricărei teorii critice.

Dincolo de toate locurile comune ale criticii numite arhetipale, Frye ne comunică un mod original de înțelegere a criticii și literaturii. Problemele modurilor și genurilor literare, ale simbolului și alegoriei sînt regîndite din unghiul oferit de ideea că „mitul este un element structural în literatură, pentru că, luată ca un tot, literatura este o mitologie deplasată" [1]. Această idee i se pare un principiu coordonator, o ipoteză centrală asemănătoare cu teoria evoluției din biologie. [2] E un principiu care ne îngăduie, după cum declară autorul, să dărîmăm barierele între diferite metode critice, deși el însuși nu aspiră la elaborarea unei metode ci doar la sugerarea unei perspective posibile. [3]

Cert este că perspectiva arhetipală pretinde un studiu complex și multilateral al fenomenului literar. Arhetipurile fiind structuri, analiza structurală se impune, iar acțiunea de descoperire a modelelor obligă la o aprofundată cercetare filologică a textului; implicațiile psihanalitice ale supraviețuirii mitului, după ce forța lui de radiație religioasă s-a pierdut (implicații de care de altfel Frye nu face prea mult caz), comportă din partea criticului considerații de istorie a religiilor și de analiză psihologică. Și, deși constatarea perenității arhetipurilor duce la o concluzie anistorică, specificitatea depunerilor în timp peste inițiala schemă mitică, contextele mereu deosebite în care o regăsim stimulează la depășirea viziunii sincrone, la reflexiuni pe tema variabilității istorice, reflexiuni pe care Frye le face, deși respinge punctul de vedere istoric.

Dar orice analiză didactică a cărților lui Frye, orice comentariu scolastic falsifică atitudinea aceluia care înțelege să considere poezia din „interiorul" fenomenului poetic.

[1] Northrop Frye, *Fables of Identity*, Harcourt, Brace & World, New York, p. 1.
[2] Northrop Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p. 89.
[3] *Anatomy of Criticism*, p. 342.

Ceea ce ni se impune din capul locului este că, pentru Frye, critica arhetipală prilejuieşte o înţelegere dictată de structura operei şi nu de criterii exterioare literaturii, „pentru că mitul este şi a fost întotdeauna un element constitutiv al literaturii şi pentru că din vremea lui Homer interesul poeţilor pentru mituri şi mitologie a fost constant“[1]. Ca structură verbală autonomă, literatura nu împrumută, spune Frye, *forme* (s.n.) de la viaţă, ci doar de la tradiţia literară şi, în ultimă instanţă, de la mit. Orice comentariu critic făcut în numele altor criterii e „interpretare alegorică, adăugare de idei structurii poetice imagistice“[2]. Cu această convingere se apropie Frye de opera unui poet cu o simbolică atît de greu penetrabilă — Eliot — spunînd în chip de introducere: „Oricine crede că scriind poezie practică o activitate autoexpresivă îşi poate închipui că el creează ceva din nimic, asemenea lui Dumnezeu: dar nu se întîmplă nimic de felul acesta. Impulsul de a scrie vine doar din experienţele literare trecute şi e total condiţionat de convenţiile poetice. Noul poem ca şi pruncul nou născut se naşte într-o societate verbală şi găseşte o ordine constituită a cuvintelor. De aceea înţelegerea că *originalitatea* consistă în a face un început e doar pe jumătate adevărată. O parte esenţială a puterii creatoare se află în literatura trecutului“[3].

Critica arhetipală leagă într-un lanţ al desfăşurării opere poetice altfel neunificabile, armonizează ceea ce pare eterogen şi incompatibil. Cea de a patra eglogă a lui Vergiliu, compoziţie despre care s-a spus că e o profeţie a venirii lui Mesia, scuteşte interpretul de apelul la inconştientul poetic, din momentul în care spunem că Vergiliu, ca şi profetul Isaia, ca şi Milton în *Oda nativităţii,* foloseşte sistemul de imagini cerute de mitul naşterii eroului.[4] Simbolurile multiple ale poemului lui Eliot *Ţara pustie* cîştigă în profunzime, dacă în imagistica marelui oraş cu lumea lui de umbre şi a metroului cu viaţa lui subterană identificăm sugestiile *Infernului* dantesc, de asemenea dacă asociem

[1] *Fables of Identity,* p. 21.
[2] *Anatomy of Criticism,* p. 89.
[3] N. Frye, *T. S. Eliot,* Oliver and Boyd, 1963, p. 26.
[4] *Anatomy of Criticism,* p. 342.

construcția poemului cu simbolismul ciclurilor naturale determinate de succesiunea anotimpurilor.[1]

Argumentul arhetipal sună convingător dar pretinde o completare pe care, de altfel, o face autorul însuși. Poezia nu este, spune Frye, un agregat de procedee ce imită natura, ci una dintre activitățile umane, a cărei unitate de comunicație Frye o numește arhetip. Arhetipul unește un poem de altul și face posibilă unificarea și integrarea experienței literare[2].

Este o unificare mai organică (și poate că titlul cărții de față urmărește să sugereze tocmai această organicitate) decît aceea descoperită de Curtius prin urmărirea în timp a „locurilor comune" *(topoi)*. Dar stabilind relații, plasînd opera într-o serie, critica arhetipală și Frye însuși recurg — uneori involuntar — la argumentul istoric. „Eterna revenire"[3], despre care vorbesc exegeții miturilor, nu e niciodată identică și, deși Frye descoperă arhetipuri comune la Plaut, în ultimele comedii ale lui Shakespeare și la P. G. Wodehouse[4], iar mitul Cenușeresei într-o mulțime de romane burgheze[5], fabulele identității se prezintă în cristalizări și însoțite de conotații ale căror metamorfoze Frye însuși le explică referindu-se la factori paraliterari. „Asemenea modele verbale pot rămîne fixe vreme de secole ; semnificațiile atribuite lor se schimbă însă într-o măsură care le face de nerecunoscut... ; sentimentul că structura verbală trebuie să rămînă neschimbată și necesitatea consecventă ei de a o reinterpreta pentru a fi în acord cu schimbările istorice aduce operațiile critice în centrul vieții sociale."[6] De altfel vorbind despre „mitologii particulare" și analizîndu-le magistral pe acelea ale lui William Blake și Eliot, Frye acordă acelor structuri pe care le numește „arhetipuri" posibilitatea unor modificări care introduc dimensiunea timpului în viziunea arhetipală.

Fără urmă de intenție programatică, Frye izbutește totuși să construiască un sistem coerent care comportă, între altele, o teorie a modurilor și genurilor considerate din unghiul înțelegerii arhetipale. Modurile literare sînt, de fapt, moduri de a citi și

[1] *T. S. Eliot*, p. 64.
[2] *Anatomy of Criticism*, p. 99.
[3] Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retaur*, Gallimard, 1949.
[4] *Fables of Identity*, p. 51.
[5] *Id.*, p. 27.
[6] *Anatomy of Criticism*, p. 349.

interpreta miturile. Mitul poate fi deplasat spre polul verosimilității și atunci ne apropiem de formula „mimetică" *(high-mimetic* — atunci cînd mitul e plasat în sfera unei viziuni romantice, cum se întîmplă în romanele cavalerești ; *low-mimetic* — atunci cînd direcția este coborîtoare și viziunea este prezidată de ironie). Eroul mitic poate fi integrat societății, așa cum se întîmplă în comedie, sau izolat de societate, izolare caracteristică tragediei.

Genurile își au sursa îndepărtată în practicile ritualistice legate de succesiunea anotimpurilor, de „eterna revenire" dictată de ritmul naturii. Arhetipul romanței și poeziei rapsodice este oferit de fenomenul înmuguririi, al zămislirii, de primăvară. De aci derivă mitul renașterii eroului, al înfrîngerii puterii întunericului, iernii, morții. Zenitul, vara, faza triumfală a naturii alimentează miturile apoteozei, căsătoriei sacre, pe care le regăsim în arhetipurile comediei, pastoralei, idilei. Amurgul, toamna, faza crepusculară a naturii nasc miturile căderii, ale zeului care moare, ale sacrificiului și izolării eroului. Acestea constituie arhetipurile tragediei și elegiei. Întunericul, iarna, faza de dezintegrare a naturii au alimentat miturile catastrofei : potopul, întoarcerea la haos, înfrîngerea eroului, amurgul zeilor. Le regăsim în satiră.[1] Elementul repetitiv, recurent, răspunzător pentru ritmul caracteristic dezvoltării literare, reprezintă metamorfoza vechilor rituri cîndva asociate cu mentalitatea mitică.

În viziunea comică, lumea animală este reprezentată de turma de animale domestice, de păsări blînde ca porumbelul. Sînt arhetipuri ale universului pastoral. În viziunea tragică lumea animală e reprezentată de animale și păsări de pradă, balauri, etc.

În viziunea tragică, lumea vegetală este o pădure sinistră ca aceea de la începutul *Infernului* sau din moralitatea *Comus* a lui Milton.

În viziunea comică, lumea minerală e cetatea, templul, piatra prețioasă. În viziunea tragică ne întîmpină arhetipul stîncii pustii, al ruinelor, etc, etc.

Ritmul numit de Frye „oracular", ritm al unor opere în interiorul cărora distincția proză-vers se face anevoie, este

[1] *Fables of Identity*, p. 16.

ritmul *Bibliei,* al *Coranului,* al oracolelor clasice, şi el supravieţuieşte în întreaga poezie religioasă modernă, dar şi în multe din poemele lui Eliot.

Arhetipurile statuate de poemele homerice şi, mai ales, de *Biblie,* sînt astfel regăsite, recunoscute în totalitatea reprezentată de experienţa literară a cititorului. În felul acesta, înaintînd în direcţia trecutului spre imaginea originară a paradisului biblic şi spre imaginea lui Cristos „bunul păstor", putem integra poezia lui Dylan Thomas în lunga serie a literaturii pastorale ilustrată de Teocrit, Vergiliu sau Sidney.

Interesantă mi se pare observaţia fluctuaţiei miturilor sau, mai bine zis, a refacerii ciclurilor mitice în literatură, observaţie ce nu se poate lipsi de sugestia transformistă. Ironia, al cărei principiu constitutiv în tragedie este dezacordul dirijat de întîmplare între caracterul eroului şi ceea ce i se întîmplă, se regăseşte în literatura „domestică", unde se exercită cu referire la arhetipul numit *pharmakos* (ţapul ispăşitor). Sferei acestui arhetip îi aparţin o mulţime de victime: Hester din romanul lui Hawthorne *Litera stacojie,* sinucigaşul Septimus din romanul *Doamna Dalloway* de Virginia Woolf, atîţia evrei şi negri care „ispăşesc" fără a fi vinovaţi. Prototipul *pharmakos*-ului poate fi considerat Iov, care nu se poate disculpa pentru fapta de care se simte învinuit, şi deci nu poate face inteligibilă catastrofa. Incongruenţa şi inevitabilul — îmbinate în tragedie — se despart în literatura modernă, Kafka fiind exemplul cel mai elocvent. Nota dominantă a noii literaturi este ironia. Modul ironic însă este, în scara modalităţilor imaginate de Frye, plasat pe treapta inferioară, sub nivelul numit *low-mimetic,* adică la limita universului mitic. Se observă însă, în literatura contemporană, tendinţa unor situaţii ironic luminate şi asociate de obicei cu intenţia mimetică, de a se deplasa în regiunile superioare şi grave ale mitului. Kafka, Joyce — Beckett, aş adăuga — sînt creatori de „mituri ironice" născute dintr-o atitudine de parodiere a vechilor situaţii mitice.[1] Apare o nouă versiune a *pharmakos*-ului, într-o literatură de factură mitico-alegorică, do-

[1] *Anatomy of Criticism,* pp. 41—42.

minată de figura lui Iov, tratată de data aceasta în modalitatea grotescă.

Literatura epocilor moderne ascunde de obicei, sub depuneri multiple, imaginea matrice, convenția originară, pe care critica curentă o ignoră. Investigația arhetipală descoperă în romanul *Moby Dick* modelul tuturor înfruntărilor între personajul salvator și monstrul aducător de calamități, model pe care *Biblia* și alte produse ale mentalității făuritoare de mituri ca *Beowulf* sau *Cîntarea Nibelungilor* l-au inaugurat. Convenția opoziției dintre o ființă angelică (blondă) și una tenebroasă (brună), convenție în jurul căreia se organizează opere atît de variate ca *Ivanhoe, La răscruce de vînturi, Ligeia,* multe din romanele lui Thomas Hardy, este și ea de sursă arhetipală.

Recunoaștem ușor, așa cum face Northrop Frye, în mitul turnului Babel, modelul unei vaste literaturi care are în centru motivul incintei, al construcției umane malefice (cetate, castel, Babel poate fi de asemenea identificată în operele ce se dezturn), eventual în opoziție cu natura prielnică. Schema turnului voltă din simbolul înălțimii rîvnite și niciodată atinse. O deslușim bunăoară cu ușurință în piesa simbolică a lui Ibsen, *Constructorul Solness.* Aș ezita însă să recunosc modelul originar al turnului biblic în romanul Virginiei Woolf *Către far,* modelul invocat în ordinea de idei menționată mai sus de către Frye, după cum descopăr greu omologia între corabia lui Tristan și *Corabia îmbătată* a lui Rimbaud.[1] Mi se pare, cu alte cuvinte, că anumite simboluri complexe și evanescente, simboluri cărora nu li se poate găsi niciodată echivalentul conceptual și nici chiar imaginea matrice, fiindcă, după unghiul din care sînt privite, oferă mereu alte sugestii, se arată rebele integrării într-o serie arhetipală. Acesta ar fi unul dintre excesele criticii arhetipale. Dar Frye acceptă riscurile și declară în cuvintele lui Blake (prefața la *Înspăimîntătoarea simetrie)* că „Prudența este o fată bătrînă, bogată și urîtă, curtată de Incapacitate".

Rămîne obiecția pe care o aduce și Wellek cărții lui Frye: dispariția oricăror criterii de valoare artistică.[2] Frye urmărește

[1] T. S. Eliot, p. 71.
[2] R. Wellek, op. cit., p. 337.

prezenţa şi modificările arhetipurilor de la *Biblie* şi legendele homerice pînă la melodramă şi naraţiunea Western, neinteresat de judecata de valoare, aceasta purtînd, după el, un coeficient de subiectivitate pe care-l atestă variabilitatea opiniilor despre opere ilustre şi, ca atare, ţinînd de „gust".

Înlocuirea coordonării şi descrierii prin ierarhizare şi judecată de valoare vădeşte, afirmă Frye, o deficitară cunoaştere a categoriilor literaturii. O judecată de valoare inadecvată îşi datoreşte de obicei inadecvarea unei insuficiente cunoaşteri a structurilor literare.[1] Ignorarea oricărui criteriu taxonomic jenează dacă privim construcţia lui Frye ca pe o operă de „critică" literară. Cînd o plasăm însă în regiunea — atrăgătoare ca atîtea zone limitrofe — dintre cercetarea estetică şi istoria culturii, regiune unde se află locul acestei *Anatomii,* ignorarea problematicii valorilor încetează să scandalizeze. Astfel privită, nici carenţele de interpretare ştiinţifică vădite de opera lui Frye nu mai apar ca elemente tulburătoare ale plăcerii estetice pe care ne-o prilejuieşte lectura acestei cărţi atît de originale.

Poţi fi de acord cu perspectiva lui Frye asupra literaturii, poţi respinge parţial sau total teoria lui. Alcătuirea este însă impunătoare şi *Anatomia criticii* vădeşte o cuceritoare ingeniozitate interpretativă ca şi o imensă erudiţie ce include întinse arii din istoria culturii. Chiar dacă nu aderă la viziunea ciclică pe care o presupune încrederea lui Frye în „eterna recurenţă" şi „înspăimîntătoarea simetrie" a motivelor literare, cititorul trebuie să recunoască forţa unei concepţii ce respinge considerarea fenomenului literar ca o suită de unităţi izolate. „Cultura trecutului — scrie Frye, fructificînd de data aceasta sugestii jungiene — nu este numai memoria omenirii, ci propria noastră viaţă îngropată, iar studiul acestei culturi duce la o scenă a recunoaşterii, la o descoperire ce nu ne dezvăluie vieţile noastre trecute, ci forma culturală completă a vieţii noastre prezente."[2]

Şi deşi căutarea arhetipului se aseamănă cu o operaţie de esenţializare de natură aproape matematică (există o matematică

[1] *Fables of Identity,* p. 43.
[2] *Anatomy of Criticism,* p. 346.

„pură" a simbolurilor şi echivalentul ei literar poate fi o critică aptă să mînuiască arhetipurile cele mai generale), sentimentul cu care închidem cartea lui Frye este acela de a fi pătruns în universul literaturii folosind drept cheie simboluri poetice străvechi şi eterne. Şi poate că, primind sugestia lui Frye, ar fi fost nimerit să ne apropiem de cartea lui în spiritul pe care-l insuflă poezia.

Vera CĂLIN

INTRODUCERE POLEMICĂ

Cartea de față este alcătuită din „eseuri“, în sensul originar al cuvîntului (de încercare sau tentativă incompletă), propunîndu-și să cerceteze posibilitatea realizării unei perspective sinoptice asupra domeniului, teoriei, metodei și principiilor criticii literare. Scopul principal al studiului este să expună temeiurile pe care se sprijină convingerea mea că o asemenea perspectivă sinoptică este posibilă. În al doilea rînd, cartea își propune să ofere o versiune experimentală a acestei perspective, suficient de coerentă pentru a convinge pe cititori că o asemenea perspectivă este realizabilă. În forma sa actuală studiul are prea multe lacune ca să se poată trage concluzia că ar reprezenta un sistem sau chiar o teorie proprie. El trebuie mai curînd privit ca un mănunchi de sugestii aflate în strînsă corelație, care, sper, se vor dovedi într-o oarecare măsură utile pentru criticii și cercetătorii literari. Modalitatea mea de abordare pleacă de la principiul lui Matthew Arnold conform căruia gîndirea trebuie lăsată să rătăcească în voie într-un domeniu în care s-au depus multe eforturi dar în prea mică măsură a existat preocuparea de a se dobîndi o perspectivă. În atenția eseurilor se află mai ales critica literară, prin care însă înțeleg întreaga operă de erudiție și gust prilejuită de fenomenul literar, și care se constituie ca o parte din ceea ce numim în diverse feluri educație umanistă, cultură, sau studiu al disciplinelor umaniste. Eu pornesc de la premisa că opera critică nu reprezintă doar o simplă componentă a acestei activități de mai mare anvergură, ci una esențială.

Critica literară are drept obiect o artă și este și ea, evident, de natură artistică. Ar rezulta poate de aici că

opera critică este o modalitate parazitară a expresiei literare, o artă bazată pe o alta, pre-existentă, o imitaţie secundă a creaţiei.

Conform acestei teorii, criticii ar fi nişte intelectuali înzestraţi cu gust estetic, dar lipsiţi de capacitatea de a crea sau de mijloacele materiale necesare spre a încuraja arta şi care, formînd un fel de burghezie a culturii, o răspîndesc în societate, trăgînd astfel folos de pe urma ei, exploatează pe artist şi produc o solicitare crescîndă în publicul cititor. Concepţia potrivit căreia criticul este un parazit sau un artist *manqué* se bucură încă de o largă răspîndire mai ales printre artişti. Ea se întemeiază pe o analogie îndoielnică între funcţiile creatoare şi cele procreatoare. Astfel aflăm despre critic c-ar fi „neputincios" şi „steril", că i-ar duşmăni pe adevăraţii creatori de artă, etc. Perioada de aur a criticii anti-critice a fost cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, dar unele dintre prejudecăţile ei mai dăinuie şi astăzi.

Cu toate acestea, soarta unei arte care încearcă să fiinţeze dispensîndu-se de critică este plină de învăţăminte. Încercarea de a pătrunde direct în public prin arta „populară" pleacă de la premisa că opera critică este artificială, în timp ce gustul public este natural. Dar această premisă se fundamentează pe o alta, aceea a gustului natural, care la rîndul ei, ne trimite, prin filiera tolstoiană, la teoriile romantice despre „poporul creator spontan". Aceste teorii au primit o sentinţă dreaptă : ele n-au reuşit să ţină pasul cu realitatea, cu faptele de istorie literară şi ca atare a sosit timpul să le depăşim şi noi. O altă teorie apărută ca reacţie la cele dintîi şi asociată la un moment dat cu deviza „artei pentru artă", consideră arta ca un mister, o formă de iniţiere într-o comunitate esoteric civilizată. Critica s-ar rezuma astfel la un ritual de gesturi masonice, la sprîncene ridicate, la comentarii ermetice ca şi la alte semne ale unei înţelegeri prea oculte spre a fi exprimate sintactic. Ambele poziţii comit eroarea de a raporta valoarea artei la gradul de receptivitate a publicului, cu deose-

birea că raportul asumat este direct în primul caz şi invers în cel de al doilea.

Se pot găsi exemple care să vină aparent în sprijinul ambelor teorii, dar este evident că nu există nici un fel de corespondenţă reală, într-un sens sau altul, între valoarea artei şi receptarea ei de către public. Renumele lui Shakespeare îl întrece pe cel al lui Webster, dar aceasta nu din pricina că primul ar fi fost un dramaturg mai mare; Keats s-a bucurat de mai puţină popularitate decît Montgomery, dar nu pentru că poezia acestuia din urmă este mai bună. Nu există deci nici un mijloc de a-l împiedica pe critic să fie, spre binele sau răul artei, un pionier al educaţiei, un făuritor al tradiţiei culturale. Dacă Shakespeare sau Keats se bucură de popularitate în prezent, aceasta se datorează şi publicităţii pe care le-a făcut-o critica. Un public care încearcă să se dispenseze de critică, afirmînd că îşi cunoaşte singur dorinţele sau preferinţele, molestează artele şi îşi pierde memoria culturală. Arta pentru artă înseamnă fuga de critică, ceea ce duce la sărăcirea civilizaţiei înseşi. Singurul mijloc de a anihila critica rămîne cenzura, care devine faţă de critică ceea ce este linşajul faţă de ideea de dreptate.

Mai există şi un alt fapt care justifică necesitatea criticii. În timp ce toate celelalte arte sînt nearticulate, critica poate vorbi. În pictură, sculptură sau muzică, ne dăm mai uşor seama că arta exprimă, fără însă a *spune,* ceva. Şi oricît ar părea de ciudată afirmaţia că poetul este mut, iar limbajul său nearticulat, într-un sens extrem de important poemul este la fel de mut ca o statuie. Poezia utilizează cuvintele în mod *dezinteresat;* ea nu se adresează cititorului în mod direct şi atunci cînd face acest lucru, avem senzaţia că poetul manifestă o oarecare neîncredere faţă de capacitatea cititorilor şi a criticilor de a descifra poemul cu propriile lor puteri şi astfel se coboară sub nivelul adevăratei poezii, practicînd vorbirea în rime, al cărei meşteşug îl poate deprinde oricine. Faptul că poetul îşi invocă muza, proclamînd

autonomia harului său, nu se datorește numai tradiției, și nu un deplasat simț al umorului îl face pe MacLeish să atribuie poemului, în vestita lui *Ars Poetica,* atributele de „mut", „lipsit de grai" sau „fără cuvinte". Pe artist, după cum a intuit John Stuart Mill într-un moment de admirabilă scăpărare de geniu critic (Nota 1), nu trebuie să-l asculți, ci să-l auzi. Critica trebuie să pornească de la axioma că poetul nu poate vorbi despre ceea ce știe și nu că el nu știe despre ce vorbește. În consecință, pentru a apăra dreptul criticii de a avea o existență proprie, vom porni de la ideea că ea reprezintă o structură în sine ca informație și concepție, avînd un anumit grad de independență față de arta pe care o comentează.

Se întîmplă ca poetul să fie el însuși înclinat spre actul critic, fiind capabil să-și judece propria creație. Dar acel Dante care scrie un comentariu pe marginea primului cînt al poemului *Paradisul* nu este altceva decît încă un exeget al operei dantești. Cele spuse de el prezintă un interes deosebit, dar nu au o autoritate absolută. Criticul este în general considerat a fi mai în măsură să aprecieze *valoarea* unui poem decît creatorul său. Dar mai dăinuie încă părerea că este oarecum ridicol să-l consideri pe critic judecătorul suprem al sensului poemului, chiar dacă, în practică, acest lucru este evident. Eroarea se explică prin incapacitatea de a discerne între literatură și scrierile cu caracter apreciativ sau descriptiv, reflex al unei activități mintale dirijate, conștiente, care își propune în primul rînd să *afirme* ceva.

Părerea criticului că poetul nu poate fi apreciat așa cum se cuvine decît după moarte se sprijină în parte și pe faptul că cel din urmă nu mai poate abuza, postum, de prestigiul său de poet, spre a obstrucționa judecata critică prin comentariile proprii. Cînd Ibsen susține că *Împărat și Galilean* este cea mai valoroasă piesă a sa și că anumite episoade din *Peer Gynt* nu au nici o semnificație alegorică, nu putem spune decît că Ibsen este un

critic mediocru al lui Ibsen. Prefaţa lui Wordsworth la *Baladele lirice* este un document remarcabil, dar ca simplă mostră de exegeză wordsworthiană nimeni nu i-ar acorda mai mult de nota 7—8. Afirmaţia că dacă s-ar naşte din nou, lui Shakespeare i-ar fi imposibil nu numai să aprecieze, dar şi să înţeleagă comentariile exegeţilor săi, pare să-i expună nu o dată pe aceştia ridicolului. Faptul luat în sine nu este imposibil ; avem puţine mărturii fie ale lui însuşi, fie ale altora cu privire la interesul lui Shakespeare pentru critică. Chiar dacă ar exista asemenea mărturii, explicaţia dramaturgului privind intenţiile sale în *Hamlet* de exemplu n-ar constitui o judecată critică finală a acestei piese, care să dezlege o dată pentru totdeauna enigmele, aşa cum nici o reprezentaţie a ei în regia autorului n-ar putea constitui o reprezentaţie model. Şi dacă poetul nu-şi poate judeca obectiv propria operă, cu atît mai puţin va putea să judece creaţia confraţilor săi. Este aproape imposibil ca poetul în ipostaza sa de critic să evite încercarea de a ridica propriile gusturi, determinate de practica sa poetică, la rangul de lege universală a literaturii. Critica însă trebuie să se sprijine pe ceea ce creează întreaga literatură : din unghiul ei, orice părere despre scopul literaturii în general, sau despre orice scriitor de renume în special, va apărea în perspectiva cuvenită. Poetul devenit critic nu elaborează operă critică, ci documente literare, demne a fi cercetate de către critici. Acestea pot foarte bine să aibă o valoare deosebită ca documente : pericolul ca ele să genereze erori apare numai în cazul în care sînt transformate în directive pentru critică.

Ideea că poetul este sau ar putea fi în mod necesar judecătorul definitiv al propriei sale creaţii sau al teoriei literare aparţine concepţiei care vede în critic un parazit sau un şacal. Dacă vom acorda însă criticului un domeniu propriu de activitate precum şi o deplină autonomie în limitele acestuia, vom fi constrînşi să recunoaştem că şi critica tratează literatura într-un cadru conceptual specific. Acest cadru nu se confundă cu creaţia literară, altfel

ne-am reîntoarce la teoria existenței parazitare a criticii; el însă nu se situează nici în afara literaturii, deoarece atunci critica și-ar pierde din nou autonomia, întregul ei conținut asimilîndu-se unui alt domeniu. Concepția din urmă generează teoria cunoscută în istorie sub numele de determinism, care este în critică sortită eșecului. Conform acestei teorii, cercetătorul preocupat îndeosebi de geografie sau economie își manifestă această preocupare prin procedeul retoric de a statornici o relație cauzală între domeniul său preferat și tot ceea ce îi suscită interesul în mai mică măsură. O asemenea metodă creează iluzia că explicarea subiectului se face concomitent cu studierea sa, economisindu-se astfel timp. Axiomele și postulatele criticii trebuie să se dezvolte din arta pe care o studiază. Criticul literar trebuie în primul rînd să citească literatură, să efectueze o cercetare inductivă de ansamblu a propriului său domeniu și să-și elaboreze principiile critice numai cu ajutorul cunoștințelor pe care le posedă în acest domeniu. Principiile critice nu pot fi preluate din teologie, filozofie, politică, științele exacte, sau din vreo combinare a acestora.

A subordona critica unei atitudini critice ale cărei rădăcini se găsesc în afara literaturii, înseamnă a exagera valorile literare legate de o sursă exterioară, oricare ar fi această sursă. E foarte simplu să impui literaturii un schematism extra-literar, un fel de spectroscop politico-religios, care face ca anumiți poeți să cîștige dintr-o dată un loc de frunte, iar alții să treacă drept obscuri și lipsiți de talent. Singura atitudine pe care o poate lua un critic obiectiv față de o asemenea metodă este să îngîne politicos că ea prezintă lucrurile într-o lumină nouă, aducînd desigur o interesantă contribuție la dezvoltarea criticii. Fără îndoială un asemenea critic „spectroscop" pretinde, și adesea este chiar încredințat, că își înfrînează celelalte impulsuri în favoarea experienței sale literare, cu toate că în sinea lui se felicită pentru coincidența dintre aprecierile lui critice și vederile religioase sau politice,

pe care astfel nu i le mai impune în mod explicit cititorului. O atare eliberare a criticii de prejudecăţi se întîlneşte foarte rar chiar şi la cei mai talentaţi dintre critici, ca să nu mai vorbim despre cei de o valoare îndoielnică.

Dacă vom insista asupra faptului că nu ne putem dedica în mod serios criticii înainte de a ne fi format o concepţie filosofică coerentă, al cărei centru de gravitate se găseşte în afara literaturii, vom pune din nou sub semnul întrebării existenţa criticii ca un domeniu de sine stătător. Mai există însă o posibilitate. Critica, avînd o existenţă proprie, presupune cercetarea literaturii în cadrul unui sistem conceptual care poate lua naştere în urma unui studiu general al literaturii. Cuvîntul „inductiv" sugerează o metodă ştiinţifică. Oare critica n-ar putea fi socotită deopotrivă o artă şi o ştiinţă? Desigur nu o ştiinţă „pură" sau „exactă", pentru că aceşti termeni aparţin cosmologiei secolului al XIX-lea care astăzi a devenit inoperantă. Îndeletnicirea istoricului este şi ea întrucîtva o artă, dar nimeni nu se îndoieşte că în cercetarea documentelor acesta se conduce după principii ştiinţifice şi că tocmai prezenţa elementului ştiinţific separă istoria de legendă. Poate că acelaşi element ştiinţific distinge critica de parazitismul literar pe de o parte şi de atitudinea critică impusă din exterior, pe de altă parte. Prezenţa unei concepţii ştiinţifice în orice domeniu de cercetare impune transformarea caracterului întîmplător al acesteia într-unul cauzal, al accidentalului şi intuitivului în sistematic, protejînd în acest mod integritatea domeniului respectiv împotriva invaziilor externe. Cu toate acestea, dacă pentru unii cititori cuvîntul „ştiinţific" are rezonanţe de barbarism anost, ei îl pot înlocui cu „sistematic" sau „progresiv".

Pare absurd să punem în discuţie caraterul ştiinţific al criticii, cînd un număr atît de mare de reviste de specialitate îşi întemeiază activitatea pe credinţa că acesta există, iar sute de cercetători fac investigaţii ştiinţifice legate de critica literară. Mărturiile sînt studiate ştiinţi-

fic; exegeţii anteriori sînt folosiţi ştiinţific; domeniile sînt cercetate ştiinţific; textele sînt editate ştiinţific. Structura prozodică este ştiinţifică, la fel şi cea fonetică şi cea filologică. În consecinţă, ori admitem că şi critica literară este ştiinţifică, ori înseamnă că aceşti cercetători inteligenţi şi foarte specializaţi îşi irosesc vremea cu un fel de pseudoştiinţă, asemănătoare frenologiei. Cu toate acestea nu putem să nu ne punem întrebarea dacă cercetătorii îşi dau într-adevăr seama de toate implicaţiile care rezultă din caracterul ştiinţific al activităţii lor. În condiţiile unei complicări crescînde a surselor indirecte, ne scapă uneori acea conştinţă a progresului fundamental propriu oricărei ştiinţe. Cercetarea începe cu ceea ce numim „cadru general" şi ar fi firesc ca pe măsură ce înaintează să încerce şi o sistematizare a esenţei. S-ar cuveni ca recomandările privitoare la ceea ce este necesar să cunoaştem despre literatură să se concretizeze prin definirea într-un fel sau altul a însuşi fenomenului literar. De îndată ce îşi pune această problemă, cercetarea pare să se împotmolească şi să se refugieze în proiecte de viitor.

Aşa se face că pentru a „înţelege" literatura şi a ne apropia mai mult de ea recurgem la criticul public, de genul lui Lamb, Hazlitt, Arnold sau Sainte-Beuve, care reprezintă publicul cititor în ceea ce are el mai raţional şi mai cultivat. Criticului public îi revine misiunea de a oferi un exemplu de modul în care este primită şi apreciată literatura de către omul de gust, demonstrînd astfel cum trebuie să fie ea asimilată de către societate. Dar în acest caz simţim că nu mai este vorba de un fond impersonal de cunoştinţe sintetice. Criticul public cultivă de preferinţă formele episodice cum ar fi conferinţa şi eseul colocviat, iar opera lui nu constituie o ştiinţă ci doar o modalitate diferită a artei literare. El şi-a format concepţiile în urma unui studiu practic al literaturii şi nu încearcă să elaboreze sau să abordeze structura sa teoretică. Exegezele shakespeariene ale lui Johnson, Coleridge şi Bradley constituie admirabile monumente ale gustului

literar augustan, romantic şi respectiv victorian. Însă criticul ideal al operei shakespeariene ar trebui, credem, să evite limitele şi părerile preconcepute ale unui Johnson, Coleridge sau Bradley. Dar în ceea ce priveşte critica shakespeariană nu ne este deloc clară ideea de progres, fiindu-ne greu să ne închipuim că un critic citind tot ceea ce au scris predecesorii săi ar putea, în consecinţă, să devină altceva decît un monument al gustului contemporan, cu limitele şi prejudecăţile acestuia.

Cu alte cuvinte, nu avem încă la îndemînă nici o cale de a deosebi adevărata critică literară, care duce la descifrarea întregii literaturi, de ceea ce aparţine numai istoriei gustului, care se modelează după fluctuaţiile prejudecăţilor la modă. Voi ilustra deosebirea dintre cele două tipuri de critică, ce de fapt se ciocnesc cap în cap. Într-una din ciudatele, scînteietoarele şi haoticele sale note de subsol din *Munera Pulveris*, John Ruskin spune :

„Voi vorbi în altă parte mai în amănunţime despre numele proprii la Shakespeare ; ele sînt un amestec ciudat — deseori primitiv — de felurite graiuri şi tradiţii. Trei dintre cele mai limpezi ca înţeles au fost menţionate înainte. Desdemona — „δυσδαίμονία“ *soartă nefericită* — este de asemenea cît se poate de limpede. Othello înseamnă, cred, „cel precaut“, întreaga tragedie născîndu-se din unica fisură existentă în forţa magnific concentrată a fiinţei sale. Faptul că numele Ofeliei, soţia credincioasă pierdută de Hamlet, care înseamnă „serviabilitate“, este grecesc, e scos în evidenţă de cel al fratelui ei Laertes ; iar în piesă există o referire plină de delicateţă la semnificaţia acestui nume în ultimele cuvinte pe care i le adresează fratele ei, opunînd gingaşa ei nepreţuire, inutilităţii preoţimii necioplite.“

Iată acum comentariul lui Matthew Arnold pe marginea pasajului citat : (Nota 2)

„Cîtă extravaganţă în aceste cuvinte. Nu voi afirma că înţelesul numelor la Shakespeare (lăsînd la o parte problema acurateţii etimologiilor d-lui Ruskin) nu are

nici o însemnătate sau poate fi cu totul trecută cu vederea; dar a pune un accent atît de mare pe ele înseamnă să dăm frîu liber capriciilor noastre, să uităm ce este cumpătarea și echilibrul, să ne pierdem cu desăvîrșire firea. Înseamnă a dovedi în critică un provincialism cu totul excesiv."

Indiferent dacă Ruskin are sau nu dreptate, el încearcă să realizeze o critică veritabilă, căutînd să-l interpreteze pe Shakespeare în funcție de un sistem conceptual care aparține numai criticului și care nu se referă la nimic altceva decît la piese. Arnold are perfectă dreptate cînd constată că nu acesta este tipul de material care poate fi utilizat nemijlocit de către criticul public. Dar lui nici nu-i trece prin minte că ar exista o critică sistematică deosebită de istoria gustului. Aici Arnold este provincialul și nu Ruskin. Acesta din urmă și-a deprins meșteșugul de la marea tradiție iconologică, care prin filiera erudiției clasice și biblice ajunge la Dante și Spenser (a căror operă Ruskin o cercetase îndeaproape) și care se află încorporată în catedralele medievale, studiate de el în detaliu. Arnold pretinde că există, asemenea legilor generale ale naturii, anume postulate critice dictate de „bunul-simț", care de fapt s-au făcut prea puțin auzite înainte de Dryden și care, fără îndoială, nu vor supraviețui epocii lui Freud și Jung, Frazer și Cassirer.

Pînă în prezent, de o parte a „studiului literaturii" avem opera eruditului care încearcă să facă acest studiu posibil, și de alta, opera criticului public care pleacă de la premisa că acesta există. La mijloc se găsește „literatura" propriu-zisă, o rezervație de vînătoare prin care cercetătorul hoinărește călăuzit doar de inteligența sa nativă. În aparență se pornește de la ipoteza că cercetătorul literar și criticul public se înrudesc doar prin interesul lor comun față de literatură. Eruditul își așază cunoștințele nu în interiorul, ci în exteriorul altarului literaturii: asemenea altor ofrande destinate unor consumatori nevăzuți, majoritatea acestor studii par a fi reflexul unei credințe naive, cîteodată chiar a unei simple speranțe că

vreun viitor Mesia sintetizator al criticii le va găsi cîndva folositoare. Criticul public sau purtătorul de cuvînt al atitudinii critice impuse nu poate valorifica decît accidental şi sporadic acest material. De fapt el are faţă de erudit atitudinea lui Hamlet faţă de gropar, ignorînd tot ceea ce scoate acesta la iveală, cu excepţia vreunei tidve mai fistichii pe care s-o poată lua şi supune speculaţiei.

Cei pentru care arta este o preocupare de căpătîi sînt întrebaţi adesea, nu întotdeauna cu tonul cel mai binevoitor, care este rolul şi valoarea a ceea ce creează. Cred că este imposibil să răspunzi direct la o asemenea întrebare mai ales dacă răspunsul trebuie să-l dai acelora care ţi-o pun. Astfel se explică faptul că cele mai multe răspunsuri ca de exemplu cel al lui Newman, care afirmă că „arta se are drept scop pe sine", se adresează celor care au cunoştinţe artistice şi nu celor care nu le au. În mod similar, majoritatea „apologiilor poeziei" pot fi înţelese numai de către iniţiaţi. De aceea critica apologetică trebuie să se întemeieze pe adevărata experienţă artistică, iar cei care studiază literatura, trebuie să găsească în primul rînd răspuns nu la întrebarea *„la ce slujeşte studiul literaturii?"*, ci *„care sînt consecinţele faptului că acest studiu este posibil?"*

Oricine s-a ocupat cu seriozitate de studiul literaturii ştie că aici intelectul este angajat într-o activitate la fel de sistematică şi coerentă ca în oricare altă ştiinţă. Acest studiu prilejuieşte un exerciţiu mintal similar în cursul căruia se dezvoltă aceeaşi conştiinţă a unităţii subiectului. Dacă această unitate este un dat al literaturii ca atare, atunci literatura trebuie să fie structurată la fel ca o ştiinţă, ceea ce contrazice experienţa noastră cu privire la ea; sau capacitatea ei de informare se naşte dintr-un mister inefabil, din străfundurile fiinţei, ceea ce pare destul de vag; sau beneficiile spirituale pe care le presupun că le-ar aduce literatura sînt iluzorii, provenind de fapt de la celelalte obiecte studiate accidental în legătură cu ea.

Acestea sînt consecinţele ipotezei potrivit căreia eruditul şi omul de gust nu au nimic altceva în comun decît

interesul pentru literatură. Dacă această ipoteză este adevărată, atunci se cuvine să recunoaștem deschis că procentul gratuității este foarte ridicat în critica literară și el nu poate decît să sporească pe măsură ce se scrie tot mai multă critică, pînă cînd aceasta din urmă devine, în special la profesorii universitari, nimic altceva decît un mijloc mecanic prin care se dobîndesc onoruri, ca atunci cînd te rogi pe mătănii. Dar aceasta nu este decît o ipoteză tacită — cel puțin eu n-am întîlnit-o nicăieri expusă sub formă de doctrină – și ar fi desigur foarte îmbucurător dacă ea s-ar dovedi absurdă. Așa dar nu ne mai rămîne decît să presupunem că între erudiți și criticii publici există o relație nemijlocită realizată printr-o formă de critică intermediară, o teorie a literaturii coerentă și cuprinzătoare, cu o organizare logică și științifică, în parte asimilată inconștient de cercetător pe măsură ce înaintează în studiul său, dar ale cărui principii de bază ne sînt încă necunoscute. Dezvoltarea unei astfel de critici ar conferi cercetării un caracter sistematic și progresiv, integrînd rezultatele într-o structură unitară de cunoștințe, așa cum se procedează în celelalte științe. Ea ar înscăuna o autoritate în cadrul criticii, atît spre folosul criticului public cît și al omului de gust.

Să cercetăm cu atenție care sînt implicațiile existenței unei asemenea critici intermediare. Ea presupune în primul rînd faptul că literatura ca atare nu poate fi învățată în mod direct. Fizica dispune de un complex organizat de cunoștințe despre natură, iar cel ce o studiază afirmă că învață fizica și nu natura. Arta, ca și natura, trebuie să fie deosebită de studiul ei sistematic, adică de critică. Este prin urmare imposibil să „înveți" literatura : se pot afla unele lucruri despre ea pe o cale sau alta, dar ceea ce se învață, în sens tranzitiv, este critica literară. În mod similar, dificultățile de care ne izbim deseori în „predarea literaturii" provin din imposibilitatea unui asemenea lucru ; numai critica literară poate fi predată în mod nemijlocit. Literatura nu constituie un obiect de studiu, ci un subiect : faptul că este alcătuită din cuvinte, ne face s-o confundăm, după cum s-a văzut, cu discipli-

nele verbale discursive. Bibliotecile reflectă această confuzie, clasînd critica drept o subdiviziune a literaturii. Critica este mai curînd, față de artă, ceea ce este istoria față de evenimente și filosofia față de înțelepciune: o reproducere discursivă a unei forțe umane creatoare incapabilă să vorbească de la sine. Și așa cum pentru filosof nu există nimic care să nu poată fi privit din punct de vedere filosofic iar pentru istoric nimic care să nu poată fi considerat din punct de vedere istoric, tot așa criticul ar trebui să fie capabil să-și clădească și să se miște într-un univers conceptual propriu. Acest univers critic pare să fie unul din elementele conținute în concepția despre cultură a lui Arnold.

Prin urmare, nu afirm aici că în prezent critica literară face probabil ceea ce nu trebuie și că s-ar cuveni să facă altceva. Vreau să spun doar că ar trebui să fie capabilă să dobîndească o perspectivă cuprinzătoare a ceea ce face în realitate. E necesar ca erudiții și criticii publici să continuie a-și aduce contribuția lor critică. Nu este nevoie ca această contribuție să fie invizibilă, ca insula de coral pentru polip. În studiul lucrărilor de erudiție literară, cercetătorul simte un curent opus care-l tîrăște tot mai departe de literatură. El constată că literatura constituie principalul compartiment al științelor umaniste, fiind încadrată într-o parte de istorie și în cealaltă de filosofie. Cum literatura nu reprezintă în sine un complex de cunoștințe cu o structură organizată, criticul trebuie să facă apel la sistemul conceptual al istoricului în ceea ce privește evenimentele și la cel al filosofului în ceea ce privește ideile. Întrebat fiind cu ce se ocupă, criticul va răspunde invariabil că studiază universul de idei al lui Donne sau Shelley, perioada 1640—1660, sau un alt lucru din care va rezulta că baza conceptuală a criticii sale este istoria, filozofia sau literatura în sine. În cazul, mai puțin probabil, în care s-ar ocupa de teoria criticii, el va răspunde că studiază o temă cu caracter „general". Este evident că inexistența unei critici sistematice a dat naștere unui vacuum de energie și

că toate disciplinele învecinate au invadat acest spațiu liber. Astfel se explică răspîndirea de care se bucură eroarea arhimedică menționată mai înainte: iluzia că, deîndată ce ne vom propti destul de zdravăn picioarele în terenul anumitor valori vom fi în stare să săltăm întreaga critică cu ajutorul unei pîrghii dialectice. Dar dacă feluritele preocupări ale criticilor ar putea fi corelate cu o amplă structură centrală de comprehensiune sistematică, acest curent subteran ar dispărea și ele s-ar concentra către critică, în loc să fugă de ea.

Faptul că există într-adevăr o înțelegere sistematică a obiectului este dovedit de posibilitatea alcătuirii unui manual elementar în care se expun principiile sale fundamentale. Este interesant de văzut ce ar conține o asemenea carte despre critică. În orice caz, ea nu ar putea să înceapă prin a răspunde clar la problema fundamentală: „Ce este literatura?“ Nu dispunem de criterii reale pentru a deosebi o structură verbală literară de una non-literară și nu avem nici cea mai vagă idee cum să tratăm aria semiobscură de cărți socotite opere literare numai fiindcă au fost pur și simplu incluse într-un curs universitar despre „cărțile fundamentale“. Descoperim apoi că nu avem nici un termen de genul celui de „poem“ din poezie sau celui de „piesă“ din dramaturgie, care să definească o operă literară. Blake n-are decît să susțină că a generaliza înseamnă a fi un idiot, dar atunci cînd constatăm că ne aflăm, din punctul de vedere al culturii, în epoca primitivă, avînd cuvinte care să denumească noțiunile de „frasin“ și „salcie“, dar nu și cea de „copac“, ne putem întreba dacă, dimpotrivă, puterea noastră de generalizare nu este cumva mult prea redusă.

Și cam atît cu privire la prima pagină a manualului nostru. În cea de a doua ar trebui să explicăm fenomenul care pare să determine în cea mai mare măsură structura unei opere literare: deosebirea dintre ritmul poeziei și cel al prozei. Se pare că distincția, pe care ori-

cine este în stare s-o facă în practică, n-a putut fi făcută din punct de vedere teoretic pînă în prezent. Continuăm să frunzărim paginile goale.

În continuare ar trebui să schițăm categoriile fundamentale ale literaturii, cum sînt drama, eposul, proza etc. În orice caz, Aristotel privea acest lucru ca pe un prim pas în critică. Descoperim că teoria critică a genurilor s-a împotmolit exact acolo unde a lăsat-o filosoful grec. Însuși termenul „gen" are o rezonanță discordantă în fraza englezească, fiind simțit ca un cuvînt străin, greu de pronunțat. Mai toate eforturile criticii de a recurge la termeni ca „epos" și „roman" prezintă un interes deosebit mai ales ca mostre de psihologie a modei literare. Deoarece am moștenit de la greci distincția dintre comedie și tragedie, înclinăm și acum să credem că acestea sînt unicele componente ale dramaturgiei. Iar cînd sîntem puși în situația de a studia forme ca masca, opera, filmul, baletul, teatrul de păpuși, misterele, moralitățile commedia dell'arte sau *Zauberspiel*-ul ne comportăm întocmai ca doctorii din vremea Renașterii care refuzau să trateze sifilisul, deoarece Galen nu pomenea nimic despre el.

Grecii nu aveau nevoie de o clasificare a formelor prozei. Noi avem, dar n-am făcut-o niciodată. Nu există, ca de obicei, nici un cuvînt care să desemneze proza literară, astfel că termenul de „roman" este bun la toate, pierzîndu-și prin aceasta înțelesul său adevărat, de nume al unui gen. Distincția făcută de bibliotecile ambulante între ficțiune și non-ficțiune, între cărțile care conțin fapte imaginare și cele care tratează despre orice altceva, pare să-i satisfacă pe deplin pe critici. Dacă i-am întreba cărui gen de proză aparține *Călătoriile lui Guliver*, foarte puțini critici, chiar presupunînd că ar da răspunsul corect categorisind-o drept „satiră menipică", ar considera această categorisire esențială pentru înțelegerea cărții, cu toate că aceiași critici n-ar putea concepe ca studiul unui roman, de pildă, să nu se întemeieze pe o cunoaștere cît de elementară a genului respectiv.

Alte forme de proză sînt și mai vitregite. Biblia a influențat literatura occidentală în mai mare măsură decît oricare altă carte, dar cu toată atenția acordată „surselor", criticul nu știe altceva despre această influență decît că ea există. Tipologia biblică constituie un limbaj atît de mort, încît majoritatea cititorilor, printre care se numără și criticii, nu pot înțelege nici măcar stratul semantic superficial al poemului care utilizează această sursă. Și așa mai departe. Dacă critica trebuie într-adevăr concepută ca o cercetare coerentă și sistematică, ale cărei principii elementare să poată fi explicate oricărui tînăr inteligent de nouăsprezece ani, atunci, din acest punct de vedere, în momentul de față nu există nici un critic care să cunoască un singur lucru esențial despre critică. În prezent criticii nu dețin altceva decît o religie secretă, fără evanghelie, ei fiind inițiații care pot comunica sau se pot contrazice numai între dînșii.

Cred că Aristotel a fost cel care a conceput știința poeticii ca pe o teorie critică ale cărei principii se aplică literaturii în ansamblul ei și justifică toate actele critice valide.

După părerea mea, Aristotel studiază poezia în același mod în care biologul studiază un sistem de organisme, împărțind-o în genuri și specii, formulînd legile generale ale experienței literare, într-un cuvînt avînd convingerea că se poate ajunge la un sistem de cunoștințe poetice integral inteligibil. Acest sistem este poetica însăși, diferențiindu-se atît față de poezie, cît și față de receptarea acesteia. S-ar putea crede că după 2 000 de ani de activitate literară post-aristotelică, se impune ca părerile sale despre poetică, asemenea celor privind perpetuarea speciilor, să fie reconsiderate în lumina unor descoperiri mai recente. Deocamdată însă, cuvintele cu care începe *Poetica* continuă să rămînă cea mai bună introducere în teoria poeziei, descriind întocmai genul de abordare pe care am încercat și eu să-l urmez :

„Vom vorbi despre arta poetică și despre formele ei, despre influența fiecăreia în parte și despre felul cum

trebuie să alcătuim fabula dacă vrem ca poezia să fie frumoasă; apoi, despre numărul și felul părților alcătuitoare ca și despre toate celelalte subiecte în legătură cu aceeași cercetare, începînd, cum e firesc, cu ce vine mai întîi."[1]

Deși în afară de literatură mai există și alte arte, vom fi totuși siliți să ne limităm în studiul de față la tratarea problemelor de estetică exclusiv legate de poetică. Fiecare artă necesită un sistem critic propriu, astfel că poetica va putea deveni o componentă a esteticii numai atunci cînd aceasta din urmă va ajunge să reprezinte unitatea sistemelor critice ale tuturor artelor și nu ceea ce reprezintă ea acum. (Nota 3)

Stadiul inițial de dezvoltare al oricărei științe este cel al inducției naive, caracterizat prin tendința de a lua drept date fundamentale fenomenele pe care urmează să le interpreteze (Nota 4). Astfel, la începuturile sale, fizica a ridicat la rangul de principii fundamentale senzațiile fizice imediate, clasificîndu-le în calde, reci, umede și uscate. Mai tîrziu însă, fizica a ajuns să-și inverseze rolul, descoperind că adevărata ei funcție este mai curînd de a explica ce anume este căldura și umezeala. Stadiul inițial al istoriei l-a constituit cronica; ceea ce-l deosebește însă pe vechiul cronicar de istoricul modern, este că în timp ce evenimentele consemnate de cel dintîi alcătuiau chiar structura istoriei sale, istoricul de astăzi consideră aceste evenimente drept fenomene istorice care urmează a fi conexate într-un cadru conceptual, nu numai mult mai larg dar și altfel structurat decît ele. Într-o manieră asemănătoare, fiecare știință modernă a trebuit să realizeze ceea ce Bacon numea (într-un context diferit, e drept) un salt inductiv, ocupînd o poziție superioară, de unde să-și poată contempla datele anterioare ca pe niște elemente care necesită o nouă explicație. Atît timp cît astronomii au considerat că mișcările corpurilor cerești alcătuiesc structura astrono-

[1] Aristotel, *Poetica*, Ed. Șt., București, 1957, p. 11.

miei, ei au tras în mod firesc concluzia că punctul lor de vedere este fix. Cînd însă și-au dat seama că mișcarea în sine trebuie explicată, ei au adoptat drept cadru conceptual o teorie matematică a mișcării, deschizînd în acest fel calea sistemului solar heliocentric și legii gravitației. Cît timp biologia a considerat că obiectul său îl constituie formele de viață animale și vegetale, diferitele ei ramuri nu au fost altceva decît simple încercări de catalogare. Intervenind necesitatea explicării formelor de viață ca atare, biologia s-a îmbogățit cu teoria evoluției și cu descoperirile privind protoplasma și celula, care i-au redat pe deplin vitalitatea.

Critica literară se găsește încă, după părerea mea, în acel stadiu de inducție naivă specific științei primitive. Ea nu a reușit pînă în prezent să privească obiectele studiului său, respectiv marile opere literare, drept fenomene explicabile prin intermediul unui cadru conceptual propriu. Ele mai sînt considerate și acum ca aparținînd într-o oarecare măsură cadrului sau structurii criticii înseși. Aș îndrăzni să afirm că a sosit momentul ca și în acest domeniu să se realizeze saltul menționat, capabil să ridice critica pe o treaptă superioară, de unde ea să poată întrezări elementele componente sau ordonatoare ale cadrului său conceptual. Se simte în critică nevoia imperioasă a unui principiu coordonator, a unei ipoteze fundamentale capabile, asemenea teoriei evoluționiste din biologie, să privească fenomenele pe care le studiază ca părți ale unui întreg.

Primul postulat al saltului inductiv este același ca în oricare alt domeniu: condiția realizării unei coerențe depline. Oricît de simplă ar părea această premisă, unei științe îi trebuie destul de mult timp pentru a ajunge la concluzia că reprezintă într-adevăr un sistem de cunoștințe perfect inteligibil. Atîta timp cît nu este conștientă de acest lucru, ea nu poate deveni o știință de sine stătătoare, găsindu-se încă în stare embrionară în interiorul unui alt domeniu de cercetare. Așa s-au desprins de pil-

dă, fizica din cadrul filosofiei „naturale" şi sociologia din cel al filosofiei „morale". Totodată, modernizarea ştiinţelor s-a produs în ordinea înrudirii lor cu matematica : fizica şi astronomia s-au conturat ca ştiinţe moderne în timpul Renaşterii, chimia în secolul al XVIII-lea, biologia în al XIX-lea iar ştiinţele sociale în secolul al XX-lea. Prin urmare dacă critica este într-adevăr o ştiinţă, atunci ea aparţine negreşit ştiinţelor sociale, iar faptul că a ajuns să se dezvolte doar în zilele noastre, nu este nicidecum un anacronism. Pe de altă parte miopia specializării rămîne o caracteristică inseparabilă a inducţiei naive. Dintr-o asemenea perspectivă este omeneşte imposibil să te ocupi de problemele „generale", deoarece ele presupun „acoperirea" unui domeniu a cărui întindere te înspăimîntă. Criticul se aseamănă cu un matematician care ar opera cu cifre atît de uriaşe încît numai notarea lor, chiar şi sub forma convenţională de integrale, i-ar lua cîteva milenii. Va fi necesar ca, asemenea matematicianului, criticul să descopere un sistem de notare mai convenabil.

În stadiul inducţiei naive, literatura este concepută exclusiv sub forma unei liste bibliografice de opere : este văzută deci ca un imens amalgam, un morman pestriţ de „cărţi" disparate. Evident, dacă literatura nu înseamnă nimic altceva, studiul ei sistematic devine practic imposibil. Singurul principiu ordonator descoperit pînă acum în literatură, este principiul cronologic. Acesta ne furnizează termenul magic de „tradiţie" care creează iluzia că printr-o simplă dispunere liniară mormanul pestriţ văzut acum în ordine cronologică, cîştigă o oarecare coerenţă. Dar nici „tradiţia" nu soluţionează toate problemele. Istoria literară în totalitatea ei ne sugerează posibilitatea de a concepe literatura ca pe o dezvoltare a unui grup relativ simplu şi restrîns de formule care sînt conţinute în cultura primitivă. Mai apoi însă descoperim că literatura de mai tîrziu nu reprezintă pur şi simplu dezvoltarea tiparelor primitive, deoarece acestea pot fi regăsite în forma lor originară în operele marilor

clasici — care au o deosebită predilecţie pentru ele. Aşa se explică senzaţia noastră că studiul unor creaţii artistice mediocre rămîne o experienţă critică accidentală şi periferică, în timp ce o operă de geniu ne oferă un număr imens de structuri semnificative convergente. Se naşte atunci întrebarea dacă n-am putea privi literatura, nu numai sub forma unei continue dezvoltări în timp ci şi ca o largă expansiune într-un spaţiu conceptual, pornind dintr-un centru de propagare localizabil prin intermediul criticii.

Critica nu s-ar putea transforma într-un studiu sistematic dacă literatura n-ar conţine în sine un element care să-i confere această posibilitate ; va trebui deci să adoptăm ipoteza că aşa cum toate ştiinţele naturii se bazează pe o ordine existentă în natură, literatura reprezintă şi ea o ordine, aceea a cuvintelor şi nu un simplu conglomerat de „opere". Totuşi convingerea noastră că o asemenea ordine există în natură, se întemeiază numai pe inteligibilitatea ştiinţelor naturii ; şi dacă acestea ar reuşi vreodată să demonstreze pe deplin existenţa ordinii naturale, ele şi-ar epuiza probabil obiectul. În mod similar, dacă vrea să fie considerată o ştiinţă, critica trebuie să fie şi ea pe deplin inteligibilă ; literatura însă, reprezentînd ordinea cuvintelor pe care se bazează această ştiinţă, este după cîte ştiu, o sursă nesecată de noi descoperiri critice, inepuizabilă chiar în cazul în care nu s-ar mai scrie alte opere literare. Dacă aşa se prezintă lucrurile, atunci căutarea unui principiu restrictiv în cadrul literaturii, menit să frîneze dezvoltarea criticii, este cu totul neavenită. Absurda formulă a cuantumului critic, după care criticul ar trebui să se limiteze doar la „a extrage" dintr-un poem sensurile considerate de el a fi fost „introduse" acolo în mod conştient de către poet, este una din erorile cele mai grosolane rezultate din ignoranţă şi favorizate de absenţa unei critici sistematice. Teoria cuantumului reprezintă corespondentul literar a ceea ce am putea numi eroarea teleologiei tim-

purii. Ea este similară cu explicația frecventă odinioară în științele naturii, după care un fenomen se produce într-un anumit fel deoarece providența, în înțelepciunea-i de nepătruns, l-a creat așa și nu altfel. Cu alte cuvinte se pornește de la premisa că criticul nu dispune de un cadru conceptual, rolul său rezumîndu-se la a extrage una cîte una, mulțumit de sine, asemenea prototipului său, micuțul Jack Horner, frumusețile și podoabele pe care poetul le îngrămădește sîrguincios în poemul său.

Un prim pas spre crearea unei poetici veritabile îl constituie depistarea și eliminarea criticii lipsite de conținut, incapabile să contribuie la elaborarea unei structuri sistematice de cunoștințe. Aici intră toate ineptiile pompoase pe care le întîlnim la tot pasul sub forma generalizărilor critice, a speculațiilor filosofice, perorațiilor ideologice și altor asemenea scrieri, rezultate dintr-o abordare prea generală a unui domeniu nesistematizat. Aici putem, de asemenea, cita listele cuprinzînd „cele mai frumoase" poezii și romane sau „cei mai mari" scriitori, indiferent dacă au meritul de a include sau exclude prea multe titluri sau nume. Aici intră toate judecățile de valoare arbitrare, sentimentale și subiective și toată pălăvrăgeala literară care face ca renumele scriitorilor să ia brusc proporții sau să dea faliment peste noapte într-o bursă literară imaginară. Eliot, acest acționar fabulos investește din nou în Milton după ce l-a demonetizat; acțiunile lui Donne au atins probabil limita superioară și vor începe să scadă; s-ar putea ca Tennyson să înregistreze o ușoară fluctuație, dar acțiunile „Shelley" sînt încă precare. Asemenea evaluări nu-și au locul în nici un studiu sistematic, al cărui sens unic este progresul; ezitările, nesiguranța și subiectivismul însoțesc pălăvrăgeala unei clase parazitare. Istoria gustului aparține tot atît de puțin *structurii* criticii, cît aparține controversa Huxley — Wilberforce structurii biologiei.

Dacă vom ține seama de această distincție aplicînd-o consecvent criticilor din trecut, vom putea găsi, cred,

printre afirmațiile lor cu privire la critica veritabilă, surprinzător de multe păreri comune, din care ar prinde să se înfiripe scheletul unui studiu coerent și sistematic. În cadrul istoriei gustului, care nu operează cu fapte și în care toate adevărurile au fost împărțite în două după modelul hegelian, spre a li se ascuți mai bine tăișul, avem senzația că studiul literaturii este mult prea relativ și subiectiv ca să poată căpăta vreodată un sens coerent. Dar cum istoria gustului nu este organic legată de critică, nu ne va fi prea greu să le separăm. În eseul său intitulat *Funcția criticii* Eliot începe prin a enunța principiul după care monumentele literare create pînă în prezent nu reprezintă o simplă înșiruire de opere ale unor indivizi izolați ci se organizează de la sine într-o ierarhie ideală. Aceasta este critică și încă critică esențială. În continuare, o bună parte din studiul său caută să ilustreze acest principiu care este solid tocmai fiindcă poate fi întîlnit în nenumărate alte opere critice de seamă din toate timpurile. (Nota 5). Urmează apoi o polemică retorică ce transformă tradiția și contrariul ei în forțe personificate, îndreptate una împotriva celeilalte, prima fiind înnobilată cu titlul de catolică și clasică, iar cea de a doua ridiculizată prin calificativul „liberală". Acest lucru nu este de loc de natură să înlăture confuzia, dar în curînd descoperim că putem face foarte bine abstracție de el. Polemica se îndreaptă împotriva lui Middleton Murry pe care Eliot îl apreciază totuși pentru ca acesta „este conștient de necesitatea adoptării unei poziții ferme și de faptul că din cînd în cînd se cuvine să respingem cîte un lucru și să acceptăm un altul în loc". În chimie sau filologie nu se adoptă poziții ferme și dacă în critică se întîmplă acest lucru, atunci înseamnă că ea nu este un domeniu de veritabilă investigație științifică. Pentru că într-un atare domeniu unicul răspuns înțelept la îndemnul de „a lua poziție" este cel al lui Falstaff : „asta și fac, fără voia mea". Tocmai slăbiciunea este cea care determină adoptarea unei „poziții fer-

me“, aducînd după sine prejudecățile și aprecierile eronate; în acest caz a cîștiga adepți nu înseamnă decît a-ți transmite slăbiciunea, asemenea unei boli contagioase.

În al doilea rînd este necesar să înțelegem că domeniile cu care se învecinează critica sînt cît se poate de diferite și că independența criticului nu trebuie să fie afectată de relațiile sale cu acestea. Se prea poate ca el să aibă nevoie de unele noțiuni din domeniul științelor naturii, ceea ce însă nu înseamnă că trebuie să-și irosească vremea imitînd metodele lor specifice. Există într-adevăr undeva o teză de doctorat care cuprinde o listă a romanelor lui Hardy în ordinea dozei de pesimism pe care o conțin, dar nimeni nu poate fi de părere că se cuvine să încurajăm asemenea practici. De asemenea criticul poate avea nevoie de unele noțiuni din domeniul științelor sociale, dar „abordarea“ sociologică nu are nimic comun cu literatura. Nu există nici un motiv ca sociologul să nu se bazeze exclusiv pe un material literar, dar acest lucru nu-l constrînge nicidecum să țină seama de valorile literare. Văzuți prin prisma domeniului lor, Horatio Alger sau autorul povestirilor despre Elsie, pot să devină mult mai importanți decît Hawthorne sau Melville și un singur număr din *„Ladies'Home Journal“* poate valora cît toată opera lui Henry James. La rîndul său, criticul n-are nici un fel de obligații față de valorile sociologice, așa cum condițiile sociale care favorizează crearea unor opere valoroase nu coincid neapărat cu cele la care aspiră științele sociale. În fine, criticul se întîmplă să aibă nevoie de unele noțiuni de religie, dar dacă ne-am călăuzi după normele teologice, ar însemna că un poem religios ortodox devine superior prin conținutul său unui poem eretic; în critică acest lucru n-are nici o importanță și nu avem nimic de cîștigat amestecînd criteriile celor două domenii.

Literatura a fost din totdeauna recunoscută drept o marfă produsă de scriitori și achiziționată de cititorii culți printre care se numără în primul rînd criticii. Ex-

tinzînd metafora, criticul este din acest punct de vedere un fel de intermediar. El se bucură de unele dintre privilegiile angrosistului, ca de pildă exemplarele gratis pentru operele pe care le recenzează, dar funcția sa, spre deosebire de cea a librarului, este esențialmente o formă de prospectare pentru consumator. Putem descoperi astfel în literatură o a doua diviziune a muncii, care, asemenea altor forme de creație spirituală, și-a dezvoltat o teorie și o practică proprie. Practicianul se deosebește de creatorul de literatură, deși ei au multe trăsături comune ; teoreticianul literar și consumatorul de literatură nu se pot confunda, chiar dacă coexistă în același om. Studiul de față pornește de la ideea că teoria literaturii este o intreprindere cu nimic mai puțin umanistă sau liberală decît arta literară. În consecință, cu toate că vom prelua anumite valori literare din experiența critică anterioară, nu ne propunem neapărat să emitem judecăți de valoare. Cum însă judecata de valoare este adesea privită, pe bună dreptate poate, ca o trăsătură distinctivă a oricărei cercetări umaniste și liberale, această poziție trebuie explicitată.

Judecățile de valoare sînt subiective în sensul că ele se pot transmite nu în mod direct ci indirect. Atunci cînd devin la modă sau unanim acceptate, ele par numai obiective și nimic altceva. Mirajul judecății de valoare demonstrabile constituie pentru critica literară un fel de morcov al măgărușului ; fiecare modă critică nouă, (de exemplu voga de care se bucură în prezent analiza retorică sistematică) a fost însoțită de credința că în fine critica a găsit modalitatea de a deosebi un lucru desăvîrșit de unul mai puțin desăvîrșit. Dar de fiecare dată ea se dovedește a fi o iluzie a istoriei gustului. Judecățile de valoare se întemeiază pe cercetarea literaturii, dar cercetarea literaturii nu se poate întemeia niciodată pe judecăți de valoare. Spunem de pildă că Shakespeare aparține unui grup de dramaturgi englezi care au scris în jurul anului 1600, fiind în același timp unul dintre cei mai mari poeți ai lumii. Prima parte a acestei afir-

mației este constatarea unui fapt, cea de a doua, o judecată de valoare atît de universal răspîndită încît ar putea fi lesne considerată la fel. În realitate însă lucrurile se prezintă altfel : ea rămîne o judecată de valoare pe baza căreia nu vom putea clădi nici măcar o fărîmă de critică sistematică.

Judecățile de valoare sînt de două feluri : relative și pozitive. Critica ce se sprijină pe valorile relative se împarte în două, după modul în care privește opera, ca produs sau ca posesie. În prima categorie intră critica biografică, fundamentată pe legătura dintre opera de artă și creatorul ei. Cea de a doua s-ar putea numi critică stilistică, atenția ei fiind îndreptată în primul rînd asupra cititorului contemporan. Critica biografică se ocupă mai ales de analiza comparativă a geniului și a personalității. Ea privește poezia ca pe un discurs al creatorului ei, prezența în spatele versurilor a unei personalități bine conturate, de preferință eroică, oferindu-i terenul cel mai propice. Acolo unde nu poate descoperi o asemenea personalitate ea caută s-o făurească din ectoplasma retorică, așa cum procedează Carlyle în eseul său despre Shakespeare ca poet „erou". Critica stilistică analizează comparativ stilul și măiestria artistică precum și complexitatea sensului și structura imaginii. Poeții retorici displac, de unde și tendința de a-i desconsidera, iar personalitățile eroice o pun de-a dreptul în încurcătură. Aceste forme de critică sînt ambele esențialmente retorice, prima recurgînd la retorica discursului persuasiv, iar cea de a doua la retorica ornamentului verbal, ceea ce însă nu le împiedică, desigur, să se privească una pe alta cu suspiciune.

Judecățile de valoare retorice sînt strîns legate de valorile sociale, fiind de obicei trecute printr-un filtru de metafore morale, ca de exemplu sinceritatea, economia, sobrietatea, subtilitatea, simplitatea etc. Însă, deoarece nu avem încă o poetică veritabilă, aplicarea nelegitimă a retoricii la domeniul teoriei literare, duce la o optică falsă. Aceasta își găsește frecvent expresia în așa-

numita tradiţie selectivă, perfect ilustrată de teoria lui Arnold privitoare la „piatra de încercare poetică", prin intermediul căreia, pornind de la intuiţia valorii întruchipată în „piatra de încercare", ajungem la un sistem de împărţire a poeţilor pe clase (Nota 6). Procedeul de a compara poeţii, cîntărindu-le versurile (procedeu care nu constituie de fel o noutate, fiind ridiculizat şi de Aristofan, în *Broaştele*, este utilizat atît de criticii biografi cît şi de cei stilistici cu scopul principal de a exclude din ierarhia scriitorilor de prim rang pe cei proslăviţi de tabăra adversă.

La o cercetare mai atentă însă, procedeul lui Arnold suscită o serie de nedumeriri cu privire la motivele sale. Versul din *Furtuna* „În înneguratul hău al veacurilor stinse", ar putea servi foarte bine drept „piatră de încercare". Simţim însă că versul „Şi totuşi croitorul o poate scărpina oriunde o mănîncă" n-ar fi tocmai potrivit, deşi este la fel de shakespearian şi de esenţial pentru aceeaşi piesă. (O formă extremistă a aceluiaşi tip de critică n-ar accepta desigur acest lucru, susţinînd cu tărie că versul respectiv nu-i aparţine lui Shakespeare ci a fost interpolat de vreun cîrpaci vulgar). Într-adevăr aici operează un principiu cu mult mai selectiv decît simpla analiză critică a piesei.

Criteriul „seriozităţii elevate" este fără îndoială strîns înrudit la Arnold cu părerea că eposul şi tragedia formează aristocraţia literaturii, deoarece îşi aleg eroii din rîndurile clasei dominante şi cer stilul elevat al etichetei distinse. Toate „pietrele de încercare" poetice de rangul întîi sînt selecţionate sau considerate de Arnold potrivit cu standardele eposului şi tragediei. În consecinţă retrogradarea lui Chaucer sau Burns în categoria poeţilor de mîna a doua pare să fi fost determinată de convingerea sa că satira şi comedia trebuie să se mulţumească cu o poziţie inferioară, potrivit cu normele morale şi clasele sociale pe care le reprezintă. Se ajunge astfel la concluzia că judecăţile de valoare literare nu sînt decît o reflectare a celor sociale. Care este motivul pentru care Ar-

nold ţine atît de mult să stabilească o ierarhie printre poeţi ? El pretinde că dacă îngreuiem foarte mult accesul în prima categorie, admiraţia noastră pentru cei care reuşesc să se menţină acolo va deveni cu atît mai mare. Cum această afirmaţie este evident o inepţie, va trebui să căutăm altceva. Începem să întrezărim adevăratul motiv cînd citim că „deosebirea dintre superior şi inferior are o importanţă capitală în poezie, datorită nobilei misiuni a acesteia". Ne dăm seama în fine că Arnold se străduie să transforme poezia într-un nou canon biblic, un fel de călăuză pentru principiile sociale pe care doreşte să le transplanteze din religie în cultură.

Tratarea criticii ca reflectare a unei atitudini sociale este rezultatul firesc a ceea ce am numit un vacuum de energie în critică. Un studiu sistematic alternează experienţa inductivă cu principiile deductive. Analiza retorică furnizează criticii parte din materialul inductiv, iar poetica, teoria criticii, ar trebui să constituie latura sa deductivă. Neavînd la dispoziţie o poetică, criticul este nevoit să recurgă la prejudecăţile pe care i le-a impus existenţa lui socială. Iar prejudecata nu este altceva decît o deducţie eronată, constituindu-se pur şi simplu în mintea noastră ca o premisă majoră, în mare parte scufundată, asemenea unui iceberg, în subconştient.

Nu este deloc greu să surprinzi prejudecăţile lui Arnold, deoarece ele sînt expresia unei anumite epoci; chestiunea devine însă mai dificilă atunci cînd „seriozitatea elevată" se preface în „maturitate" sau în vreun alt asemenea argument convingător al retoricii critice de dată mai recentă. Şi ea devine încă şi mai complicată atunci cînd vechea întrebare — ce cărţi ai lua cu tine pe o insulă pustie ? — părăseşte cadrul restrîns al jocului de societate, unde îi este de altfel locul, materializîndu-se într-o bibliotecă costisitoare, privită drept o lege sfîntă a valorilor democratice. Judecăţile de valoare retorice se reduc de obicei la problema convenţiilor folosite, iar esenţa convenţiei este dată de deosebirea dintre stilul elevat, mediu şi vulgar. Această clasificare a

stilurilor este inspirată de structura de clasă a societății ; în afară de cazul în care și-ar propune să nesocotească cu bună știință cel puțin o jumătate din faptele de literatură, critica trebuie în mod necesar să privească arta din punctul de vedere al unei societăți ideale, fără clase. Arnold însuși subliniază acest lucru atunci cînd afirmă că „tendința culturii este de a elimina diviziunea în clase". Toate scăderile de valori literare întocmite în mod deliberat, se sprijină fără excepție pe o analogie socială, morală sau intelectuală nemărturisită. Faptul se verifică atît în cazul unei concepții conservatoare și romantice, cum este a lui Arnold, cît și în cel al unei concepții radicale care acordă întîietate comediei, satirei și valorilor legate de proză și rațiune, ca la Bernard Shaw. Diferitele pretexte invocate spre a minimaliza puterea de comunicare a unor scriitori, ca de exemplu acuzația că ar fi obscuri, nihiliști, obsceni, reacționari și cîte altele, se dovedesc în cele din urmă a fi o formă deghizată a tendinței de a sprijini sau combate concepțiile clasei sociale sau intelectuale în ascensiune. Aceste obsesii sociologice se află în continuă schimbare, la fel ca un ventilator care se rotește în fața unei lumini, și acest fapt ne dă speranța că posteritatea va descoperi pînă la urmă întregul adevăr despre artă.

Orice abordare selectivă a tradiției ascunde înăuntrul ei un joker ultracritic. În loc să se pornească de la acceptările întregii literaturi ca bază de studiu, se procedează la stabilirea unei tradiții (mai bine zis a *unicei* tradiții) selective în funcție de valorile sociale contemporane, tradiție care este mai apoi invocată tocmai în sprijinul acestor valori. Cititorii neîncrezători, sînt rugați să facă următorul exercițiu : Alegeți trei nume mari la întîmplare, închipuiți opt combinații posibile de apreciere sau depreciere (pe o bază simplificată de doi termeni) și încercați să le demonstrați pe rînd. Dacă numele alese vor fi Shakespeare, Milton și Shelley, schema va arăta astfel :

1. — Deprecierea lui Shelley pe motivul lipsei de maturitate și de profunzime în gîndirea și expresia poetică în comparație cu ceilalți doi.

2. — Deprecierea lui Milton, pe motiv că obscurantismul religios și conținutul doctrinal greoi impietează asupra spontaneității expresiei sale poetice.

3. — Deprecierea lui Shakespeare pe motiv că detașarea lui față de idei face ca piesele sale să fie mai curînd o reflectare a vieții decît o încercare creatoare de a o transforma.

4. — Aprecierea lui Shakespeare, pe motiv că păstrează integritatea viziunii poetice, întunecată la ceilalți de didacticism.

5. — Aprecierea lui Milton, pe motiv că inițierea sa în cele mai înalte taine ale religiei îl ridică deasupra materialismului plat al lui Shakespeare și a imaturității lui Shelley.

6. — Aprecierea lui Shelley, pe motiv că prin dragostea sa de libertate se apropie mai mult de spiritul modern decît poeții care au adoptat valori sociale sau religioase perimate.

7. — Aprecierea lor în bloc (pentru aceasta este nevoie de un stil special, pe care l-am putea numi perorație).

8. — Deprecierea lor în bloc, pe temeiul nestatorniciei geniului englez, dacă-l judecăm după standardele celui francez, clasic sau chinez.

Deoarece se simte atras de una sau alta din aceste „poziții“, cititorul poate fi tentat să creadă că una dintre ele trebuie să fie cea justă și că datoria lui este să o descopere și să opteze pentru ea. Dar cu mult înainte de a se putea hotărî, el își va da seama că întregul raționament este clădit pe o aberație, nereprezentînd altceva decît simptomele unei nevroze obsesive declanșate de un scrupul moral nejustificat. Desigur că pe lîngă moraliști întîlnim și poeți care îi consideră autentici numai pe acei dintre confrații lor care scriu în aceeași manieră cu ei ; întîlnim de asemenea și critici care în

loc să studieze poezia în sine, inițiază campanii religioase, antireligioase sau politice cu soldați de plumb purtînd inscripția „Milton“ sau „Shelley“ ; în fine întîlnim și cercetători care din motive lesne de înțeles fac tot ce le stă în putință pentru a demonstra inutilitatea unei informări serioase. Dar adevăratul conținut al criticii nu poate fi dat nici de o conspirație a tuturor acestora la un loc.

În concluzie, dialectica socială aplicată din exterior criticii, devine *în interiorul ei* o pseudo-dialectică, o retorică falsă. Rămîne să încercăm a defini adevărata dialectică a criticii. În cadrul ei criticul biograf va deveni critic istoric. El va trece de la cultul eroului la o acceptare integrală și lipsită de prejudecăți, arătîndu-se gata să studieze cu egal interes tot ceea ce ține de „domeniul său“. Din punct de vedere strict istoric însă, fenomenele culturale ar trebui interpretate în propriul lor context, fără raportare la contemporaneitate ; ne-am vedea siliți deci să le studiem așa cum studiem stelele, examinînd raporturile dintre ele, dar de la distanță. Ca să suplinim acest deziderat este necesar să îmbinăm critica istorică cu cea stilistică.

Rezultanta am putea-o numi critică, prin etică înțelegînd nu o raportare retorică a faptelor sociale la un sistem de valori prestabilite, ci pur și simplu prezența unei conștiințe sociale. Devenită categorie critică, ea ar reprezenta conștiința existenței reale a culturii în sînul comunității. Critica etică privește așadar arta ca pe o comunicare a trecutului cu prezentul și se sprijină de ideea asimilării integrale și simultane a moștenirii culturale. Aderarea exclusivă la acest tip de critică și ignorarea criticii istorice ar duce la o interpretare naivă a tuturor fenomenelor culturale în termenii prezentului, fără a ține seama de configurația lor inițială. În același timp însă, compensînd critica istorică, ea este menită să înregistreze ecoul în contemporaneitate al oricărei opere de artă, dar fără a stabili o tradiție selectivă. Orice nou curent critic afirmă sau infirmă la apariția sa ope-

rele diferiților poeți; astfel interesul crescînd pentru poezia metafizică a determinat, acum vreo douăzeci și cinci de ani, devalorizarea poeziei romantice. Din punct de vedere al criticii etice afirmarea operei unui poet este întotdeauna justă iar infirmarea ei arbitrară. Sub acest raport misiunea criticii nu este de a combate anumite lucruri ci de a progresa continuu către un liberalism imparțial. Oscar Wilde spunea, voind să ironizeze criticul public, că numai licitatorul apreciază în mod egal cele mai diverse genuri de artă; însă dacă stăm să ne gîndim, într-adevăr rolul acestuia de a face accesibile publicului larg cele mai prețioase opere de cultură nu diferă prea mult de cel al licitatorului. Și dacă afirmația se verifică în cazul criticului public, atunci ea este *a fortiori* valabilă și referitor la criticul erudit.

La un pol al axei dialectice a criticii vom găsi deci acceptarea globală a datelor literaturii, iar la celălalt acceptarea globală a valorilor potențiale. Numai în acest mod vom putea realiza un progres real în cultură și în educația umanistă, repotențarea vieții prin știință, astfel încît dezvoltarea sistematică a cunoștințelor să ducă la dezvoltarea sistematică a gustului și a capacității de înțelegere. O dată ajunși aici nu ne vom mai simți obligați să emitem judecăți autoritare și nici nu ne vom mai lovi de consecințele nefaste ale pervertirii judecății obiective, pervertire concretizată în teoria după care criticul nu este altceva decît o scorpie doctă. De asemenea, judecățile de valoare nu vor mai fi niște principii explicite menite să îndrume activitatea critică concretă, ci dimpotrivă o consecință a acestei activități; ele vor fi cu atît mai valide cu cît vor fi mai puțin explicitate. Criticul va constata că este mult mai interesant și profitabil să-l studieze pe Milton decît, să zicem, pe Blackmore. Dar cu cît se va convinge mai mult de acest lucru, cu atît va simți mai puțin dorința să zăbovească asupra lui, bătînd apa în piuă. Fiindcă de fapt, altceva decît să bată apa în piuă nici n-ar putea să facă: orice efort critic care își propune să stabilească sau să demonstreze

un adevăr de acest gen devine un simplu document aparținînd istoriei gustului. Fără îndoială, o bună parte din cultura trecutului va avea întotdeauna o valoare relativ scăzută în raport cu prezentul. Dar nu vom putea niciciînd formula teoretic principiul care să distingă arta „recuperabilă" de cea „irecuperabilă" pentru că acesta s-ar baza pe experiența *globală* a criticii. Avem printre poeți destule exemple de cenușărese, sau de cărămizi, care după ce au fost scoase din zidăria unui edificiu modern au fost așezate la temelia altuia, pe strada vecină.

Așadar, avem și în critică norme și legi ale practicii literare, dar numai sub forma unei structuri ale fenomenelor studiate. Toate încercările criticilor de a prescrie norme sau legi, sub formă de mandate morale, dictînd artistului cum se cuvine sau cum s-ar fi cuvenit să procedeze spre a deveni autentic, vor fi însă sortite eșecului. „Poezia", spunea Shelley „și arta care pretinde că îi poate îngrădi și dirija energiile nu au nimic în comun". O asemenea artă nu există și nici nu a existat vreodată. Înlocuirea ierarhizărilor și a judecăților de valoare prin acceptare globală și descriere, substituirea afirmației „toți poeții trebuie să" cu „unii poeți procedează astfel" nu constituie decît începutul unei activități critice cu caracter științific. Afirmațiile critice care au drept predicate vorbe ca : „trebuie" sau „se cuvine" sînt ori pedante ori tautologice, depinzînd de cît de în serios le luăm. Astfel un critic dramatic se poate simți îndemnat să afirme că „în toate piesele trebuie să existe unitatea de acțiune". Dacă este un pedant, el va încerca să definească unitatea de acțiune în termeni specifici. Dar forța creatoare a artistului este capabilă să producă o diversitate de forme astfel că mai devreme sau mai tîrziu criticul nostru va întîlni un dramaturg unanim apreciat, ale cărui piese se bucură de un constant succes, dar care nu se încadrează în definiția lui, și atunci se va vedea pur și simplu pus în situația să afirme că de fapt acel dramaturg scrie cu totul altceva decît ceea ce înțelege el prin piese de teatru. Dacă va încerca însă să

aplice aceleași principii într-un spirit mai liberal și mai prudent, se va vedea silit să-și lărgească treptat definiția pînă cînd va ajunge, dacă nu chiar să afirme, cel puțin să ascundă afirmația că „toate piesele care au unitate de acțiune trebuie să aibă unitate de acțiune" sau, sub o formă mai simplă și mai frecventă, că „toate piesele bune trebuie să fie piese bune".

Într-un cuvînt, critica în particular și estetica în general trebuie să învețe să procedeze așa cum a procedat și etica. A fost un timp cînd aceasta din urmă se mulțumea pur și simplu să raporteze ceea ce face omul la ceea ce ar trebui să facă, respectiv la noțiunea de „bine". În mod invariabil însă, „binele" s-a dovedit a fi nimic altceva decît lucrul la care adera atît autorul cărții cît și comunitatea din care făcea acesta parte. În prezent, deși continuă să opereze cu valori, eticienii privesc problemele dintr-un punct de vedere cu totul diferit. În domeniul literaturii, însă, mai este încă posibil ca un critic să proclame drept artă autentică numai ceea ce se brodește să-i fie lui pe plac și să respingă vehement ceea ce îi displace, pe motiv că n-ar reprezenta, în termenii definiției lui, o artă autentică. Avantajul acestui argument, ca de altfel a tuturor argumentelor circulare, este că nu poate fi respins ; el este însă lipsit de substanță.

A sosit timpul să renunțăm la odioasele evaluări privind „locul" scriitorului în literatură ; chiar în cazul în care ne-am vedea siliți să le acceptăm, ele nu sînt altceva decît simple platitudini sterile. Adevărata preocupare a criticului apreciativ privește mai curînd valoarea pozitivă, calitatea sau poate autenticitatea unui poem, decît „locul în literatură" al creatorului său. O atare critică emite judecăți de valoare izvorîte nemijlocit din bunul gust cultivat, din reacția disciplinată în contact cu poezia, a unui sistem nervos superior organizat. Nici un critic întreg la minte n-ar încerca să diminueze importanța acestui lucru ; cu toate acestea, ne pîndesc și aici unele primejdii. În primul rînd, convingerea privind in-

failibilitatea bunului gust nu este decît o simplă superstiție. Bunul gust se naște și se dezvoltă în urma studierii literaturii ; acuratețea sa este reflexul cunoștințelor, ceea ce nu înseamnă însă că generează cunoștințe. De unde rezultă că acuratețea bunului gust al criticului nu garantează de fel soliditatea bazei sale inductive în practica literară. Concluzia rămîne valabilă și după ce criticul s-a deprins a-și întemeia judecățile pe experiența literară și nu pe obsesiile lui sociale, morale, religioase sau personale. Criticii onești constată că bunul lor gust este adesea deficient ; ei descoperă că nu este exclusă posibilitatea recunoașterii unei forme poetice autentice chiar și în cazul în care ei nu sînt receptivi la ea.

În al doilea rînd, judecata de valoare pozitivă se întemeiază pe actul pe percepere a literaturii, care, deși este esențial pentru critică, nu se confundă cu ea. Critica poate să-l exprime numai prin intermediul termenilor critici ; aceștia însă nu pot recreea și transmite experiența primară, care este de aceeași natură cu percepția fizică a culorii, sau senzația concretă de cald sau rece. Din punct de vedere al experienței în sine, explicația pe care o dă fizica acestei senzații este cu totul neconcludentă. Chiar atunci cînd este modelată de gust sau competență, perceperea nemijlocită a literaturii rămîne, asemenea literaturii înseși, lipsită de grai. „Cînd încerc senzația fizică că mi se desprinde partea superioară a craniului", remarca Emily Dickinson, „am certitudinea că mă aflu în fața adevăratei poezii". Afirmația aceasta este perfect valabilă, dar numai în raport cu critica privită ca act de percepere. Nu este mai puțin adevărat că interpretarea literaturii ar trebui să iasă, asemenea rugăciunilor biblice, din lumea discursivă a criticii, pentru a păși în prezența intimă și tainică a literaturii înseși. Altfel nu va constitui o experiență literară, autentică ci o simplă reflectare a convențiilor, asociațiilor și prejudecăților critice. Atîta timp cît va păstra în centrul ei actul incomunicabil de perce-

pere a literaturii, critica va rămîne de-a pururi o artă autentică ; criticul însă nu trebuie să uite nici un moment că deși este generată de această percepere, critica nu se poate fundamenta pe ea.

De aceea, cu toate că gustul critic evoluează în mod firesc către toleranță și liberalism, continuă să existe o distincție netă între critica privită ca știință și judecățile de valoare întemeiate pe gust. Tendința de a integra perceperea nemijlocită a literaturii în structura criticii, a avut drept rezultat aberațiile din cadrul istoriei gustului despre care vorbeam mai înainte. De asemenea, procedeul invers de a asimila critica perceperii nemijlocite a literaturii ar distruge autonomia amîndurora. Perceperea literară nemijlocită, chiar dacă nu ne aflăm la prima lectură a operei, va cîștiga de fiecare dată noutate și prospețime, lucru evident imposibil în cazul în care în locul poemului am citi exegeza sa. Așadar cînd am afirmat că dezvoltarea criticii ca știință implică o acceptare globală a faptelor de literatură, n-am înțeles prin aceasta o „dezvoltare" similară a perceperii literare, care ar avea drept rezultat un extaz permanent și unanim față de tot ce se scrie, ceea ce nu reprezintă nici pe departe punctul meu de vedere.

În fine, arta acumulată prin exersarea continuă a perceperii literare este o artă aparte, asemenea cîntatului la pian și nu expresia unei atitudini generale față de viață, cum ar fi cîntatul sub duș. Criticul posedă un fond de experiență subiectivă modelat atît de temperamentul său, cît și de fiecare nou contact cu limba, prin intermediul ziarelor, reclamelor, conversațiilor, filmelor sau lecturilor sale de la nouă ani. Abilitatea sa specifică de a interpreta literatura nu se poate confunda însă cu acest fond subiectiv arbitrar, compus din amintiri, asociații și prejudecăți personale, căci, după cum știm cu toții, a citi termometrul nu este totuna cu a tremura de frig. De asemenea se poate întîmpla ca un critic cu adevărat competent să încerce un sentiment de

intensă plăcere în fața unei opere literare, dar să fie în același timp conștient din punct de vedere critic de valoarea ei scăzută. Sînt nenumărate teorii critice și estetice care se bazează pe ideea că plăcerea subiectivă și reacția specifică față de artă sînt în ultimă instanță unul și același lucru. Și totuși orice om cultivat care nu suferă de o formă avansată de schizofrenie este pe deplin conștient de faptul că aceste două lucruri nu se vor confunda niciodată. Sau, altfel spus, că între valoarea ideală și cea reală poate exista o accentuată discrepanță. La fel întîlnim în mod frecvent critici care dedică o disertație, un studiu sau chiar munca lor de o viață, unei creații literare a cărei însemnătate minoră o recunosc cu candoare, numai și numai pentru că ea se leagă de un alt lucru, considerat de ei destul de important ca să merite această osteneală. Și totuși nici una din teoriile critice pe care le cunosc nu ține seama în mod real de sistemele diferite de apreciere pe care le implică una din practicile critice cele mai obișnuite.

Acum, după ce am stîrnit praful în salonul criticii, măturîndu-l în spiritul legii, vom căuta să facem din nou ordine, cum ne vom pricepe mai bine. Nu mai este nevoie, cred, să subliniez că această polemică a fost scrisă la persoana întîi plural, fiind în egală măsură și o confesiune. Este de asemenea de la sine înțeles că un studiu de acest fel nu se poate adresa decît unui cititor care dovedește destul interes față de obiectivul propus ca să treacă peste (dar nu să ignoreze) argumentele care i se par improprii sau pur și simplu false. Sînt convins că dacă vom aștepta pînă cînd se va ivi un critic destul de competent pentru a aborda problemele puse în aceste eseuri, atunci va trebui să așteptăm mult și bine. Pentru a da cărții mele cadrul restrîns necesar scrierii și publicării ei, am procedat deductiv, fiind cît se poate de riguros în alegerea exemplelor și ilustrărilor. Metoda deductivă am adoptat-o doar ca pe un simplu procedeu tactic, străduindu-mă ca principiile expuse să nu capete forma unor adevăruri absolute care să nu admită ex-

cepţii sau contraziceri. Vom întîlni la tot pasul expresii ca „în mod obişnuit", „de regulă", „în mod frecvent" sau „de obicei". Cititorul poate veni oricînd cu obiecţii de genul „cum ne putem explica cutare sau cutare lucru ?" fără ca în acest fel să anuleze generalizările fundamentate pe o experienţă colectivă ; de asemenea mai sînt multe întrebări de genul „în ce categorie vom include cutare sau cutare lucru ?" la care autorul nu este încă în măsură să răspundă.

Cu toate acestea, studiul de faţă are un caracter intenţionat schematic, lucru pentru care, oricît aş sta să reflectez nu mă simt capabil a-mi cere scuze. Clasificarea îşi are în critică, la fel ca în orice altă ştiinţă, locul ei bine stabilit, fiind în orice caz de mai mare utilitate decît manierele elegante ale cine ştie cărei caste de mandarini. Sentimentul de pronunţată repulsie pe care-l încearcă mulţi cititori faţă de orice formă de schematizare a poeticii nu este decît o altă consecinţă a incapacităţii de a separa critica privită ca sistem de cunoştinţe, de perceperea nemijlocită a literaturii, unde fiecare act este unic, iar clasificarea nu îşi are locul. Ori de cîte ori vor apărea schematizări în paginile care urmează, forma schematică nu are nici o importanţă în sine, ea putîndu-se datora pur şi simplu lipsei mele de ingeniozitate. O bună parte din ele, cred, şi mai ales sper, nu sînt decît o schelărie care va putea fi dată jos de îndată ce construcţia va începe să prindă contur. Restul aparţine studiului meu sistematic asupra cauzelor formale ale artei.

Eseul întîi

CRITICA ISTORICĂ ; TEORIA MODURILOR ; MODURILE FICŢIONALE ;

INTRODUCERE

În cel de al doilea paragraf al *Poeticii*, Aristotel se referă la deosebirile dintre operele literare, determinate de gradul diferit de elevaţie a personajelor. În unele opere, afirmă el personajele ne sînt superioare, în altele inferioare, iar o a treia categorie cuprinde personajele pe potriva noastră. Critica modernă nu a acordat suficientă atenţie acestui pasaj, pe motiv că accentuarea pronunţată a ideii de bine şi rău ar dovedi o înţelegere oarecum îngustă a literaturii. Însă termenii folosiţi de Aristotel pentru „bine“ şi „rău“ sînt *spoudaios* şi *phaulos*, cu sensul figurat de „greu“ şi „uşor“. Intriga unei opere literare constă din ceva făptuit de cineva. Dacă acest cineva este o fiinţă, el reprezintă eroul operei, iar ceea ce face sau nu reuşeşte să facă reprezintă ceea ce face sau ar fi putut face, în funcţie de postulatele de la care pleacă scriitorul în ficţiunea sa şi de ceea ce aşteaptă, în consecinţă, cititorul de la el. Operele literare se pot aşadar clasifica nu din punct de vedere moral, ci după criteriul capacităţii de acţiune a eroului, capacitate care poate fi mai mare, mai mică sau egală cu a noastră. Astfel :

1. — Atunci cînd eroul este superior prin însăşi *natura* sa omului şi ambianţei umane el este o făptură divină, iar relatarea faptelor sale, va alcătui ceea ce numim de obicei *mit*, adică povestea vieţii unui zeu. Istorisirile de acest fel deţin un loc de căpătîi în literatură, dar ele se situează de obicei în afara categoriilor literare comune.

2. — Dacă este superior semenilor săi şi ambianţei acestora prin *măsura* capacităţii sale, el devine un erou tipic al *romanţului*, săvîrşind miracole, fără a se deosebi însă de o fiinţă omenească. Eroul modului romantic se mişcă într-o lume în care legile obişnuite ale

naturii vor fi într-o oarecare măsură suspendate : curajul sau îndurarea care aici ating limite nefireşti pentru noi, devin atributele lui obişnuite, iar armele fermecate, animalele vorbitoare, căpcăunii, şi vrăjitoarele, precum şi talismanele dătătoare de puteri miraculoase nu vor încălca nici o regulă a probabilităţii, odată stabilite postulatele acestui mod. În cadrul său ne depărtăm de mit, pătrunzînd în tărîmul legendei, basmului, „märchen"-ului şi a corespondenţelor sau derivatelor lor literare.

3. — Dacă este mai presus decît semenii săi prin însușirile sale, fără a depăşi limitele ambianţei umane, eroul devine conducător. El va fi înzestrat cu autoritate, pasiune şi o putere de expresie cu mult peste a noastră, dar acțiunile sale vor fi supuse atît criticii sociale, cît și ordinii naturale. Acesta este eroul modului *mimetic superior*, al majorităţii epopeilor și tragediilor, constituind tipul de erou la care s-a referit în primul rînd Aristotel.

4. — Dacă nu-și depăşeşte nici semenii și nici mediul înconjurător, eroul va fi un om ca toţi oamenii : vom recunoaște în el trăsăturile umane obişnuite şi vom avea pretenţia ca poetul să se conducă după aceleaşi legi ale probabilităţii care sînt proprii existenţei noastre. Astfel ia naștere eroul modului *mimetic inferior*, propriu celor mai multe opere comice și realiste. „Superior" şi „inferior" nu denotă valori distincte, avînd doar un simplu caracter diagramatic, ca atunci cînd se referă la exegeţii biblici sau anglicani. În această ordine de idei unii scriitori s-au izbit de dificultatea de a păstra termenul de „erou" care în modurile anterioare are un sens mai restrîns. Astfel Thackeray se simte obligat să-și subintituleze *Bîlciul deşertăciunilor* un „roman fără erou".

5. — Dacă ne este inferior ca putere sau inteligenţă, trezindu-ne dispreţul printr-o privelişte de înrobire, frustare sau absurditate, eroul aparţine modului *ironic*. Avem de-a face cu modul ironic atunci cînd cititorul simte că se află în aceeaşi situaţie cu eroul fiindcă şi în

acest caz ficțiunea este privită din punct de vedere al unei mai mari libertăți de acțiune.

Parcurgînd această schemă observăm că de cincisprezece secole încoace literatura europeană și-a mutat treptat centrul de greutate către sfîrșitul listei. În perioada premedievală literatura este strîns legată de miturile creștine, clasice tîrzii, celtice și teutone. Dacă creștinismul n-ar fi fost un mit de import, înghițind totodată celelalte mituri rivale, această fază a literaturii occidentale ar fi fost mai ușor de izolat. În forma sa actuală, creștinismul a trecut aproape exclusiv în categoria romanțului. Acesta se constituie în două forme principale, una laică, ocupîndu-se de normele cavalerești și de cavalerii rătăcitori și o formă religioasă, consacrată legendelor despre sfinți. Interesul narativ suscitat de ambele forme depinde în mare măsură de violarea legilor naturii în favoarea miraculosului. Romanțul predomină în literatură pînă cînd cultul prințului și al curteanului din Renaștere aduce în prim plan modul mimetic superior. Trăsăturile acestui mod se conturează cît se poate de limpede în dramaturgie, mai ales în tragedie, și în epopeea națională. Apoi, noua cultură burgheză introduce modul mimetic inferior, care va deține întîietatea în literatura engleză începînd cu epoca lui Defoe pînă la sfîrșitul secolului al nouăsprezecelea. În literatura franceză el începe și se termină cu aproximativ cincizeci de ani mai devreme. În ultimii o sută de ani majoritatea literaturii serioase a tins tot mai mult către modul ironic.

Un proces oarecum similar se observă și în literatura clasică, într-o formă mult mai redusă. În condițiile în care o religie este mitologică și politeistă, conținînd întrupări de paternitate incertă, eroi zeificați și regi de descendență divină, iar atributul „divin“ poate fi conferit atît lui Zeus cît și lui Ahile, este aproape imposibil să delimitezi categoric modul mitic de cel romantic sau de cel mimetic superior. Cînd religia este însă teologică, stabilindu-se o strictă linie de demarcație între

natura divină și cea umană, romanțul poate fi izolat mai ușor, ca în cazul legendelor creștine cu cavaleri sau sfinți, al basmelor mahomedane din *O mie și una de nopți*, al istoriilor judecătorilor și profeților taumaturgici ai lui Israel. În mod similar, faptul că în faza de sfîrșit antichitatea n-a reușit să se dispenseze de ideea unui conducător de natură divină, poate fi pus în legătură și cu dezvoltarea întîrziată a modului mimetic inferior și a celui ironic care și-au găsit expresia abia în satira romană. În același timp, statornicirea modului mimetic superior, dezvoltarea unei tradiții literare caracterizate prin ideea consecventă a ordinii naturale, este una din marile înfăptuiri ale civilizației eline. Literatura orientală nu depășește prea mult, după cîte pot să-mi dau seama, formulele mitului și ale romanțului.

În cele ce urmează ne vom ocupa în special de cele cinci stadii ale literaturii occidentale, în ordinea enunțată mai sus, recurgînd doar din cînd în cînd la paralele clasice. În cadrul fiecărui mod vom face deosebirea dintre literatura naivă și cea savantă. Am adoptat termenul de „naiv" din eseul lui Schiller asupra poeziei naive și sentimentale : cu toate acestea, înțelesul pe care i-l dau aici este de „primitiv" sau „popular", în timp ce la Schiller el denotă mai curînd o înrudire cu clasicul. Și cuvîntul „sentimental" are un alt înțeles în engleză, dar nu dispunem de destui termeni critici puri pentru a ne putea dispensa de el. Între ghilimele, așadar, „sentimental" se referă la o reînviere tîrzie a unui mod mai vechi. Astfel romantismul este o formă „sentimentală" a romanțului, iar basmul, în mare măsură, o formă „sentimentală" a poveștilor populare. Vom face de asemenea distincția între operele literare în care eroul se înstrăinează de societatea imaginară și cele în care se integrează în ea. Această deosebire este exprimată în termenii „tragic" și „comic" atunci cînd aceștia se referă la diferite aspecte ale intrigii în general și nu pur și simplu la formele dramatice respective.

Moduri ficționale tragice

Cînd au în centrul lor ființe divine, povestirile tragice pot fi numite „dionisiace". Acestea sînt istorisirile despre zeii muritori ca, de pildă, cea despre cămașa otrăvită și rugul lui Hercule, cea despre Orfeu sfîșiat în bucăți de către bacante, cea despre Balder ucis prin vînzarea lui Loki, cea despre Cristos murind pe cruce și exprimînd prin cuvintele „Doamne, de ce m-ai părăsit?" sentimentul ostracizării, în ipostaza sa de ființă divină, din grupul Sfintei Treimi.

Dacă moartea unui zeu se asociază adesea cu toamna sau cu asfințitul soarelui, aceasta nu înseamnă neapărat că eroul întruchipează un zeu al vegetației sau al soarelui, ci numai că este supus morții indiferent de tărîmul în care operează. Dar, de vreme ce zeul este superior atît naturii cît și celorlalți oameni, moartea lui aduce după sine, în mod firesc, ceea ce Shakespeare numește în *Venus și Adonis* o „compasiune solemnă" a naturii, unde cuvîntul „solemn" își păstrează parte din semnificațiile sale etimologice legate de ritual. „Eroarea pateticului", pusă în circulație de Ruskin, încetează să mai fie eroare cînd eroul acțiunii este un zeu sau cînd autorul *Visului crucii* ne spune că întreaga creațiune a plîns moartea lui Cristos. Desigur, asocierea pur imaginară a omului cu natura nu constituie cu adevărat o eroare, iar introducerea „compasiunii solemne" într-o operă literară mai realistă nu semnifică altceva decît că autorul încearcă să confere eroului său unele din caracteristicile modului mitic. Exemplul de eroare a pateticului pe care îl dă Ruskin — „spuma crudă, tîrîtoare", este extras din balada lui Kingsley despre o fată înecată în valuri. Dar faptul că spuma este descrisă în acest mod conferă Mariei lui Kingsley o ușoară aureolă a mitului Andromedei.

Aceeași asociere cu apusul soarelui și căderea frunzelor se păstrează și în legendă, unde eroul este numai semizeu. În cadrul romanțului suspendarea legilor naturale și

individualizarea faptelor eroului reduce în general natura la lumea animală şi vegetală. Cea mai mare parte a vieţii eroului se scurge în tovărăşia animalelor, sau, în orice caz, a vietăţilor romantice prin excelentă, cum sînt caii, cîinii sau şoimii, iar decorul tipic al romanţului este codrul. Moartea sau însingurarea eroului produce astfel impresia unui spirit care se stinge, părăsind natura şi invocă o stare sufletească adecvat caracterizată ca elegiacă. Modalitatea elegiacă descrie un eroism nealterat de ironie. Implacabilitatea morţii lui Beowulf, trădarea care duce la moartea lui Roland, răutatea care însoţeşte martirizarea unui sfînt, devin în acest caz mult mai importante din punct de vedere emotiv decît complicaţiile ironice pe care le implică hybrisul sau hamartia. Din această cauză modalitatea elegiacă se însoţeşte adeseori cu un sentiment difuz de resemnare şi tristeţe produs de trecerea timpului, de declinul vechii orînduiri şi preschimbarea ei într-una nouă : ni-l închipuim pe Beowulf privind, în clipa morţii, uriaşele monumente de piatră înălţate în epocile istorice care s-au scurs pînă la el. (Nota 7). Regăsim acelaşi sentiment surprins în mod desăvîrşit în poemul lui Tennyson, *Moartea lui Arthur*, care reprezintă o formă „sentimentală" foarte tîrzie.

Tragedia în sensul său primordial sau mimetic superior, adică de ficţiune care descrie căderea unui conducător (cădere absolut necesară, fiind singurul mod de a-l separa pe erou de societatea sa), constituie un amestec de eroism şi ironie. În legenda elegiacă, moartea eroului devine un lucru firesc, fiind un semn al umanităţii sale ; în tragedia mimeticului superior, acest fapt dobîndeşte în plus implicaţii morale şi sociale. Eroul tragic trebuie să aibă dimensiunile eroice cuvenite, dar căderea sa semnifică atît relaţia cu societatea cît şi supremaţia legilor firii, ambele sensuri fiind prin implicaţiile lor ironice. Tragedia s-a născut în esenţă din cele două forme indigene ale teatrului tragic, cel atenian din secolul al cincilea şi cel european din veacul al XVII-lea, de la Shakespeare la Racine. Ambele aparţin unei perioade social-istorice în

care o aristocrație își pierde cu repeziciune supremația politică, păstrîndu-și însă în mare măsură prestigiul ideologic.

Poziția centrală pe care o deține tragedia mimeticului superior în cadrul celor cinci moduri tragice (Nota 8), reprezentînd un echilibru între eroismul divin și ironia pur umană, își găsește expresia în concepția tradițională despre catarsis. Cuvintele milă și teamă pot caracteriza cele două direcții principale în care evoluează emoția, fie că se apropie, fie că se depărtează de obiect. Romanțul naiv, fiind mai aproape de visul realizării dorinței, tinde să absoarbă emoția, transmițînd-o cititorului prin chiar structura sa. Romanțul se caracterizează așadar prin acceptarea milei și fricii, care în viața reală se asociază cu durerea, ca forme ale plăcerii. Ea transformă teama sau groaza de lucrurile depărtate în aventură ; frica sau aversiunea față de obiectele apropiate, în miracol, iar neliniștea *(Angst)* sau teama fără obiect, în tristețe meditativă. Mila sau grija pentru ceva îndepărtat generează tema salvării cavalerești ; mila sau afecțiunea pentru ceva apropiat se transformă într-o vrajă languroasă și senină, în vreme ce mila lipsită de obiect (care nu are nici un nume, dar este un fel de animism, investind orice lucru din natură cu simțăminte omenești) devine fantezie creatoare. În forma sa savantă, trăsăturile specifice genului sînt mai puțin explicite, cu deosebire în romanțul tragic, unde tema morții implacabile se opune miraculosului, trecîndu-l adesea pe planul al doilea. În *Romeo și Julieta* de exemplu, miraculosul supraviețuiește numai în cuvîntele închinate de Mercuțio Reginei Mab. Piesa este însă socotită a fi mai apropiată de romanț decît tragediile de mai tîrziu, datorită compasiunii care operează în sens invers catarsisului, atenuînd ironia situației în care se află personajele principale.

În tragedia modului mimetic superior mila și frica devin judecăți morale favorabile sau nefavorabile și dețin oarecare importanță, fără a juca însă un rol central.

Nutrim milă faţă de Desdemona şi teamă faţă de Jago, dar figura tragică principală este Othello, iar sentimentele pe care ni le inspiră acesta sînt amestecate. Ceea ce i se întîmplă eroului tragic şi poartă numele de tragedie nu depinde de statutul său moral. Dacă este o consecinţă directă a unei fapte săvîrşite de el, cum se întîmplă mai totdeauna, tragedia rezultă din caracterul inevitabil al urmărilor actului său şi nu din sensul moral al acestuia ca lucru în sine. De unde şi paradoxul că tragedia stîrneşte milă şi frică numai spre a le izgoni în final. Hamartia lui Aristotel sau „vina" nu reprezintă neapărat o faptă rea, cu atît mai puţin o slăbiciune morală : ea poate fi generată pur şi simplu de situaţia riscantă în care se găseşte un personaj puternic, ca de pildă Cordelia. Această situaţie se confundă de obicei cu postura de conducător, cînd personajul este o fiinţă excepţională şi totodată izolată, trezindu-ne acea senzaţie ciudată de inevitabilitate şi distonanţă specifică tragediei. Principiul hamartiei inerente poziţiei de conducător se observă mai lesne în forma naivă a tragediei mimeticului superior, aşa cum o găsim în *Oglinda Magistraţilor* şi în alte asemenea culegeri de povestiri avînd ca temă roata norocului.

În tragedia modului mimetic inferior, mila şi teama nu se purifică şi nici nu se transformă în plăcere, ci se transmit în exterior ca senzaţii. De fapt cuvîntul „senzaţional" ar putea căpăta un sens mai util în critică dacă n-ar conţine o judecată de valoare negativă. Termenul cel mai potrivit pentru tragedia mimeticului inferior sau domestic, este poate patosul, strîns legat de reflexul senzorial al lacrimilor. Eroul patetic devine izolat datorită unei slăbiciuni care ne stîrneşte compasiunea pentru că o întîlnim în planul experienţei noastre. Vorbeam de erou, dar de fapt figura centrală a pateticului este adesea femeia sau copilul (sau amîndoi, ca în scena morţii Micuţei Eva sau a micuţei Nell) ; în literatura engleză întîlnim o întreagă procesiune de jertfe feminine patetice aparţinînd mimeticului inferior, de la Clarissa Harlowe pînă la Tess a lui Hardy şi Daisy Miller a lui James. Remar-

căm că în timp ce tragedia nu ezită să ucidă o întreagă distribuţie, patosul se concentrează de obicei asupra unui singur personaj, în parte şi datorită faptului că societatea mimeticului inferior este puternic individualizată.

De asemenea, în opoziţie cu tragedia mimeticului superior, patosul sporeşte odată cu incapacitatea de a se exprima a victimei. Moartea unui animal este de obicei patetică, la fel şi soarta tragică a unui arierat mintal, frecvent înfăţişată în literatura americană modernă. În acelaşi sens Wordsworth, care, ca artist al modului mimetic inferior, a fost unul dintre marii creatori de patos, o pune pe mama corăbierului său să vorbească într-un mod anost, incoerent şi absurd de impropriu despre efortul de a salva hainele şi „celelalte bunuri" ale fiului ei, sau, mai bine zis, a procedat astfel înainte de a fi fost împins de către critica de proastă calitate să-şi strice poemul. Patosul constituie o emoţie ciudată, sumbră, caracterizîndu-se printr-o anumită incapacitate de expresie, autentică sau simulată. El va abandona întotdeauna elegia funebră, sonoră şi curgătoare spre a se hrăni dintr-o substanţă de genul *Jurnalului către Stella* al lui Swift. Patosul foarte elocvent poate deveni un îndemn factice la autocompătimire sau suspine. Exploatarea fricii în cadrul modului mimetic inferior se înscrie tot pe linia senzaţiei, fiind un fel de patos inversat. Personajul înfricoşător creat de această tradiţie, de genul lui Heathcliff, Simon Legree, sau a figurilor de ticăloşi din Dickens, reprezintă de obicei o fiinţă crudă în puternic contrast cu o virtute gingaşă, în genere cu victima neajutorată pe care o domină.

Mecanismul patosului se bazează pe excluderea unui individ asemănător cu noi, dintr-un grup social căruia încearcă să i se integreze. Astfel se explică de ce tradiţia principală a patosului în forma lui savantă are ca obiect de studiu o personalitate izolată, prezentînd modul în care o fiinţă asemănătoare cu noi este strivită în ciocnirea dintre lumea lăuntrică şi cea exterioară, dintre realitatea imaginată şi cea statornicită printr-un consens social. O

asemenea tragedie se poate axa, cum se întîmplă adeseori la Balzac, pe o manie sau obsesie a parvenirii și corespunde în cadrul modului mimetic inferior cu căderea conducătorului. Ea poate de asemenea avea drept obiect conflictul dintre viața lăuntrică și cea exterioară, ca în *Madame Bovary* și în *Lordul Jim*, sau influența moralei rigide asupra existenței, ca în *Pierre* de Melville și *Brand* de Ibsen. Putem atribui acestui tip de personaj termenul grecesc de *alazon*, însemnînd impostor, cu alte cuvinte o persoană care pretinde ori încearcă să fie mai mult decît este în realitate. Cele mai răspîndite tipuri de *alazoni* sînt *miles gloriosus* și savantul într-o doagă sau filosoful maniac.

Asemenea personaje ne sînt binecunoscute din comedii, unde sînt prezentate din exterior, în așa fel încît nu le putem vedea decît masca socială. Dar *alazonul* poate constitui și un aspect al destinului eroului tragic ; astfel distingem cu claritate la Tamburlaine și, chiar la Othello, unele dintre trăsăturile proprii lui *miles gloriosus*, iar la Faust și Hamlet, pe cele ale filosofului maniac. Este foarte greu să studiezi într-un cadru dramatic un caz de obsesie sau chiar de ipocrizie, privite din interiorul personajului ; pînă și Tartuffe, din punctul de vedere al funcției dramatice, constituie mai curînd un studiu al parazitismului decît al ipocriziei. Analiza obsesiei prezintă mai multe afinități cu proza sau cu formele semi-dramatice, de tipul monologului cultivat de Browning. În ciuda tuturor deosebirilor de tehnică și atitudine, lordul Jim al lui Conrad este un descendent direct al lui *miles gloriosus*, făcînd parte din aceeași familie cu Sergius al lui Shaw sau cu zurbagiul lui Synge care reprezintă corespondenții săi din dramă și respectiv din comedie. Este desigur posibil să-l judecăm pe *alazon* potrivit cu propriile sale standarde ; așa procedează de pildă autorii eroilor enigmatici și sumbri din romanele gotice, cu privirea sălbatică și pătrunzătoare, presupuși făptuitori ai unor păcate misterioase. Această manieră dă naștere de

obicei nu la tragedie, ci la un fel de melodramă, care poate fi definită drept comedie lipsită de umor. Între aceste limite contemplarea obsesiei presupune teama și nu mila; cu alte cuvinte obsesia ia forma unei voințe implacabile care își împinge victima dincolo de limitele umane obișnuite. Unul dintre exemplele cele mai convingătoare este Heathcliff, care prin moarte se transformă în vampir; dar mai întîlnim multe altele, de la Kurtz al lui Conrad pînă la savanții într-o doagă din literatura de duzină.

Conceptul de ironie îl întîlnim în etica lui Aristotel, unde *eiron* denumește o ființă care se disprețuiește pe sine, constituind opusul lui *alazon*. Un asemenea om devine invulnerabil și, deși Aristotel îl dezaprobă, el este fără îndoială un artist predestinat așa cum alazonul este, în mod fatal, una din victimele sale. Termenul de ironie denotă, așadar, o modalitate de a părea mai puțin decît ești în realitate, ceea ce în general a dus în literatură la tehnica de a afirma cît mai puțin, subînțelegînd cît mai mult cu putință, sau mai general, la o îmbinare de cuvinte, care deviază de la afirmația directă sau de la sensul ei explicit (nu folosesc cuvîntul ironic în vreun sens neobișnuit, dar caut să adîncesc cîteva din implicațiile sale).

Autorul unor scrieri ironice se desconsideră pe sine și asemenea lui Socrate se preface a nu ști nimic, nici măcar faptul că este ironic. Metoda sa presupune în primul rînd o obiectivitate totală, abținerea de la orice judecăți morale explicite. De aceea ironistul nu exaltă în arta sa mila și teama: acestea se reflectă prin artă către cititor. Dacă încercăm să izolăm elementul ironic propriu-zis, constatăm că acesta nu pare să fie altceva decît atitudinea în sine a poetului, structura obiectivă a unei forme literare din care au fost înlăturate toate elementele cu caracter declarativ, fie ele implicite sau explicite. Ca mod, ironia descinde din mimeticul inferior; ea ia viața așa cum este. Dar ironistul inventează fără a moraliza și

neavînd nici un alt țel decît subiectul pe care îl tratează. După cum e și firesc, ironia este un mod savant și deosebirea esențială dintre ironia savantă și cea naivă constă în aceea că ironistul naiv atrage atenția asupra faptului că recurge la ironie, în timp ce ironia savantă se mulțumește să facă aserțiuni, lăsîndu-l pe cititor să adauge singur tonul ironic. Oprindu-se asupra unui comentariu ironic al lui Defoe, Coleridge (Nota 9) relevă modul în care subtilitatea lui Defoe ar putea fi făcută să transpară în mod evident și simplist printr-o subliniere insistentă a unor anumite cuvinte cu ajutorul unor semne de punctuație, cum sînt literele cursive parantezele orizontale, semnele de exclamație și celelalte dovezi că autorul este conștient de propria sa ironie.

Ironia tragică devine, în consecință, un studiu al izolării tragice în sine și prin aceasta ea nu se mai ocupă de un caz aparte, așa cum procedează în mai mică sau în mai mare măsură toate celelalte moduri. Eroul ei nu are în mod necesar o vină tragică sau o obsesie patetică : el nu este decît un individ obișnuit care se înstrăinează de lumea sa. Principiul de bază al ironiei tragice presupune faptul că oricît de extraordinară ar fi situația în care se află eroul, ea nu trebuie să fie o consecință a caracterului acestuia. Tragedia este inteligibilă nu pentru că conține o morală anume ci prin ceea ce Aristotel consideră drept esențial la un conflict tragic, adică revelația sau recunoașterea. Tragedia dobîndește înțeles datorită faptului că nenorocirea înfățișată rezultă în mod plauzibil din situația care o creează. Ironia extrage din situația tragică sentimentul arbitrarului, conform căruia victima, aleasă la întîmplare, a fost lovită de nenoroc sau de destin, nemeritîndu-și soarta mai mult ca oricare alt muritor. Dacă există o rațiune în alegerea sa ca erou al catastrofei, atunci ea este cu totul nepotrivită și în loc să înlăture obiecțiile, va genera altele și mai numeroase.

Astfel figura victimei tipice sau întîmplătoare începe să se contureze în tragedia domestică pe măsură ce tonul

ironic devine din ce în ce mai accentuat. Putem da acestei victime tipice numele de *pharmakos* sau țap ispășitor. Un atare *pharmakos* întîlnim în figura lui Hester Prynne, la Hawthorne, cea a lui Billy Budd la Melville, cea a lui Septimius din *Mrs. Dalloway*, în povestirile despre evreii și negrii persecutați, sau despre artiștii pe care geniul îi preschimbă în Ishmaeli ai unei societăți burgheze. *Pharmakos*-ul nu este nici vinovat nici nevinovat. El este nevinovat în sensul că ceea ce i se întîmplă depășește cu mult consecințele pe care le-ar putea avea o faptă a sa, asemenea alpinistului care stîrnește o întreagă avalanșă cu un simplu strigăt. Dar el este în același timp și vinovat în sensul că face parte dintr-o societate vinovată, sau că trăiește într-o lume în care atari nedreptăți sînt o parte inevitabilă a existenței. Cele două laturi rămîn însă despărțite în mod ironic. *Pharmakos-ul* se află, într-un cuvînt, în situația lui Iov. El poate respinge acuzația că ar fi comis un act ce-ar aduce după sine o catastrofă moral explicabilă, dar tocmai pentru că dreptatea se află de partea sa nenorocirea lui devine moral inexplicabilă.

În acest fel, în cadrul tragediei elementul distonant și cel inevitabil se disociază în polii opuși ai ironiei. La un pol se află ironia inevitabilă a vieții omenești. Ceea ce i se întîmplă să spunem eroului din *Procesul* lui Kafka nu este rezultatul a ceea ce a făptuit, ci *consecința* a ceea ce el este, — o simplă făptură „mult prea omenească". Arhetipul ironiei inevitabilului este Adam, natura umană supusă pedepsei morții. La celălalt pol se află ironia distonantă a existenței umane, conform căreia orice încercare de a transfera o vină oarecare asupra unei victime îi conferă acesteia ceva din demnitatea nevinovăției. Arhetipul ironiei distonante este Cristos, victima cu desăvîrșire nevinovată, izgonită din societatea omenească. La mijloc se află figura centrală a tragediei, înzestrată cu atribute omenești, avînd totuși dimensiuni eroice care îi împrumută adesea aureola divinității. Aici arhetipul îl constituie

Prometeu, titanul nemuritor urgisit de zei pentru vina de a se fi însoțit cu oamenii. *Cartea lui Iov* nu este o tragedie de tip prometeic, ci o ironie tragică în care operează dialectica divinului și a naturii umane. Dezvinovățindu-se ca victimă a lui Dumnezeu, Iov încearcă să devină o figură prometeică, dar nu izbutește.

Aceste referiri aruncă lumină asupra unui fenomen existent în literatura modernă, care altfel ar fi inexplicabil. Ironia descinde din modul mimetic inferior, dezvoltîndu-se în cadrul realismului și al observației imparțiale. Dar în acest fel, ea se deplasează tot mai mult spre mit, făcînd să se întrezărească contururile șterse ale ritualului de sacrificiu și ale zeilor muritori. Cele cinci moduri ale noastre descriu, evident, un cerc. Reînvierea mitului în cadrul ironiei apare cu deosebită pregnanță la Kafka și la Joyce. La Kafka, despre a cărui operă putem spune că reprezintă într-un anumit sens un șir de comentarii pe marginea *Cărții lui Iov*, întîlnim toate tipurile contemporane obișnuite de ironie tragică: evreul, artistul, Everyman, genul de clovn melancolic creat de Chaplin, majoritatea acestor elemente contopindu-se într-o formă comică în personajul lui Joyce, Shem. Cu toate acestea, mitul ironic este destul de frecvent și la alți scriitori, și fără el nu am putea înțelege multe din trăsăturile literaturii ironice.

Henry James și-a deprins meșteșugul în primul rînd de la realiștii și naturaliștii secolului al XIX-lea, dar dacă ar fi să judecăm, de pildă, o povestire ca cea intitulată *Altarul Morților* exclusiv după standardele mimeticului inferior, am fi nevoiți s-o calificăm drept un păienjeniș de coincidențe neverosimile, motivații inadecvate, cu un deznodămînt neconvingător. Dacă o privim însă ca pe un mit ironic, o ficțiune în care ceea ce pentru un personaj reprezintă o ființă divină nu este decît un simplu *pharmakos* pentru un altul, structura ei devine simplă și logică.

Moduri ficționale comice

Tema modului comic este integrarea în societate, realizată de obicei prin înglobarea în sînul ei a personajului central. Morții zeului dionisiac îi corespunde comedia mitică apoloniană, povestea acceptării unui erou de către o societate divină. În literatura clasică tema acceptării apare în legendele lui Hercule, Mercur și ale altor zeități supuse unei încercări oarecare, iar în literatura creștină ia forma temei mîntuirii sau, într-o variantă mai concentrată, cea *a înălțării Maicii Domnului*, genul de comedie pe care îl întîlnim la sfîrșitul *Commediei* lui Dante. Modul comediei romantice corespunzător celui elegiac, poate fi cel mai bine caracterizat drept idilic, principala sa formă de manifestare fiind cea pastorală. Datorită interesului pentru social al comediei, idilicul nu poate egala caracterul introvert al modului elegiac, dar păstrează tema evadării din societate atunci cînd idealizează viața simplă la țară sau într-o regiune de frontieră (forma pastorală de mare circulație a literaturii moderne este *Western*-ul). În cadrul idilicului reapare aceeași comuniune cu lumea animală și vegetală pe care am remarcat-o în cadrul modului elegiac, sugerată de imaginea oilor și a pășunilor înfloritoare (sau a vitelor și a fermelor). De asemenea, modul idilic se poate asocia cu mitul tot atît de ușor ca și elegiacul, deoarece aceste imagini sînt adesea folosite la fel ca în *Biblie*, spre a ilustra tema mîntuirii.

Cel mai grăitor exemplu de comedie aparținînd mimeticului superior este Comedia Veche a lui Aristofan. Comedia Nouă a lui Menandru este mai apropiată de mimeticul inferior, iar formulele ei au fost transmise Renașterii prin intermediul lui Plaut și Terențiu, de unde putem deduce că întotdeauna comedia socială a avut o deosebită predilecție pentru mimeticul inferior. În piesele lui Aristofan întîlnim adeseori o figură centrală care își făurește o societate proprie în ciuda unei puternice

opoziții, izgonindu-i unul cîte unul pe cei care caută s-o împiedice sau s-o oprime, înălțîndu-se pînă la un triumf eroic, de unde nu lipsesc nici femeile și în care i se aduc uneori onorurile cuvenite unui zeu renăscut. Dacă în tragedie există un catarsis al milei și fricii, în Comedia Veche vom avea un catarsis al emoțiilor comice corespunzătoare, anume compasiunea și batjocura. Eroul comic va ieși victorios, indiferent dacă ceea ce a făptuit este chibzuit sau nesăbuit, cinstit sau netrebnic. În acest fel Comedia Veche, asemenea tragediei contemporane ei, prezintă un amestec de eroic și ironic. În unele piese acest fapt este în parte mascat de dorința arzătoare a lui Aristofan de a transmite spectatorului opinia sa cu privire la acțiunile eroului, dar cea mai izbutită comedie a sa, *Păsările*, păstrează un echilibru desăvîrșit între comicul eroic și cel ironic.

Comedia nouă prezintă de regulă o intrigă erotică ; tineri întîmpină diferite obstacole, de obicei din partea părinților, dar lucrurile se sfîrșesc cu bine printr-o întorsătură a conflictului, care constituie varianta comică a „descoperirii" aristotelice și care este mai frecvent întrebuințată decît echivalentul ei tragic. La începutul piesei, forțele potrivnice eroului se află la cîrma societății imaginare, dar după o descoperire, prin care eroul devine bogat iar eroina respectabilă, pe scenă se înfiripă o societate nouă în jurul celor doi miri. Acțiunea comediei tinde să-și integreze eroul în societatea în care acesta se poate adapta cel mai ușor. Eroul însuși este arareori o ființă ieșită din comun : conform legilor mimeticului inferior el nu dovedește calități neobișnuite, dar are o fire deosebit de atrăgătoare și sociabilă. La Shakespeare și într-un anumit gen de comedie romantică asemănătoare cu a sa, aceste forme prezintă o evoluție mai vizibilă către mimeticul superior. În figura lui Prospero remarcăm utilizarea, foarte puțin frecventă altminteri, a tehnicii lui Aristofan, de a încredința personajului principal construirea întregii acțiuni comice. Shakespeare își realizează de obicei tiparul mimetic supe-

rior prin prezentarea conflictului dintre societatea oprimatoare și cea dezirabilă, drept o luptă între două straturi ale existenței, cel dintîi aidoma lumii noastre sau inferior ei, cel de al doilea reprezentînd o lume încîntătoare sau idilică. Vom trata mai pe larg această chestiune mai tîrziu.

Din motivele enunțate mai sus, comedia domestică a literaturii de mai tîrziu perpetuează convențiile folosite în Renaștere. Comedia domestică se bazează pe arhetipul Cenușăresei, o situație similară cu cea a Pamelei, care este răsplătită pentru virtutea ei. Ea prezintă integrarea unui personaj care se aseamănă foarte mult cu spectatorul într-o societate rîvnită de amîndoi și anunțată de foșnetul rochiilor de nuntă și al bancnotelor. Pe cînd comedia shakespeariană poate căsători fără nici o greutate opt sau zece personaje care din punct de vedere dramatic prezintă un interes aproape egal (după cum tragedia mimetică superioară poate ucide cu aceeași ușurință un număr similar), comedia domestică face mai rar o asemenea risipă de energie sexuală. Dar principala deosebire dintre comedia de tip mimetic superior și cea de de tip mimetic inferior constă în faptul că în cazul celei din urmă deznodămîntul implică adeseori o ascensiune socială. Creatorii mai savanți de comedii aparținînd mimeticului inferior includ în această formulă, după exemplul lui Aristofan, și echivocurile de ordin moral care însoțesc adesea ascensiunea socială. La Balzac sau Stendhal, un ticălos abil și crud poate reuși la fel de bine în viață ca și virtuoșii eroi ai lui Samuel Smiles sau Horatio Alger. Astfel corespondentul comic al *alazonului* pare să fie *picaro*-ul isteț, simpatic și lipsit de scrupule din romanul picaresc.

Studiul comediei ironice va trebui să înceapă cu tema ostracizării sociale a *pharmakos*-ului. Ea recurge la senzația de ușurare pe care ar trebui s-o avem văzîndu-l pe Volpone osîndit la galere, pe Shylock rămas în sapă de lemn, sau pe Tartuffe dus la închisoare. O atare temă riscă însă, atunci cînd este tratată prea insistent, să nu

fie convingătoare, din motivele expuse în discuția despre tragedia ironică. Tratarea exagerată a temei răzbunării sociale împotriva unui individ, oricît ar fi el de ticălos, tinde să-l facă mai puțin vinovat, vina transferîndu-se mai curînd asupra societății. Acest lucru devine și mai evident în cazul personajelor care caută să distreze fie publicul real, fie pe cel din piesă, constituind echivalentul comic al eroului tragic în ipostaza sa de artist. Ostracizarea celui care ne face să rîdem, fie el măscărici, clovn, bufon sau gură-cască, poate constitui una dintre ironiile cele mai teribile din artă, după cum ne-o dovedesc umilirea lui Falstaff sau unele secvențe din filmele lui Chaplin.

În unele poezii sacre, ca de pildă cele din finalul *Paradisului*, ni se relevă limita superioară a literaturii, acel punct unde viziunea plăsmuită a unei lumi eterne se transformă în trăire autentică. În comedia ironică descoperim că arta are și o limită inferioară, în viața reală : condiția sălbăticiei, acea lume în care comedia rezidă în torturarea unei victime neajutorate, iar tragedia, în îndurarea acestei torturi. Comedia ironică ne înfățișează ritualul țapului ispășitor și coșmarul, simbolul uman în care se concentrează toate spaimele și repulsiile noastre. Depășim hotarele artei atunci cînd acest simbol devine existențial, ca în cazul negrului linșat, al evreului ucis în programuri, al bătrînei hăituite acuzate de vrăjitorie, sau al oricărei alte ființe asupra căreia se concentrează întîmplător furia gloatei, asemenea poetului Cinna din *Iuliu Cezar*. La Aristofan ironia se învecinează uneori foarte mult cu voința gloatei, deoarece atacurile sînt personale; ne gîndim la hohotele de rîs cîștigate cu ușurință de la spectator pe seama homosexualității lui Cleisthene sau a lașității lui Cleonymus. La Aristofan cuvîntul *pharmakos* înseamnă pur și simplu ticălos, fără alegere. În finalul *Norilor*, unde poetul nu este prea departe de a îndemna spectatorii să-l linșeze pe Socrate și să-i ardă casa pînă-n temelii, comicul atinge o culme care-și găsește corespondentul numai într-una din cele mai re-

marcabile capodopere de ironie tragică din literatură, *Apologia* lui Plato.

Ceea ce desparte însă arta de sălbăticie este jocul, şi jocul de-a sacrificiul omenesc pare să constituie tema de căpătîi a comediei ironice. Senzaţia unei anumite eliberări de sub tirania neplăcutului, sau chiar a oribilului, pare să aibă o deosebită importanţă chiar şi în cazul rîsului (Nota 10). Acest lucru se remarcă indeosebi la formele de artă care presupun participarea unui public foarte numeros, ca teatrul, sau şi mai evident, competiţiile sportive. Originea jocului de-a sacrificiul nu are nimic comun cu ritualul jertfei, cum s-a sugerat în legătură cu Comedia Veche (Nota 11). Toate elementele unui asemenea ritual, fiul regelui, mimul care simulează moartea, călăul, substituirea victimei, sînt cu mult mai explicite în *Mikado*-ul lui Gilbert şi Sullivan decît la Aristofan. Desigur nu există nici o dovadă că baseball-ul ar avea la origină un ritual de sacrificiu, cu toate acestea arbitrul nu se deosebeşte cu nimic de *pharmakos*-ul acestui ritual : el este un ticălos fără pereche, un tîlhar mai înrăit decît Barabas ; are deochiul în priviri ; suporterii echipei învinse îi cer moartea sus şi tare. La întîlnirea sportivă, simţămintele mulţimii fierb ca să zicem aşa, într-un castron fără capac ; în cazul mulţimii care ia parte la un linşaj, ele sînt închise ermetic ca într-un cazan sub presiune pe care Blake l-ar fi numit probabil, virtute morală. Lupta gladiatorilor, unde publicul deţine adevărata putere de viaţă şi de moarte asupra celor care îl distrează, reprezintă probabil forma cea mai concentrată de parodie primitivă sau demonică a dramei.

Faptul că în prezent literatura se află într-o fază ironică, explică în mare măsură popularitatea de care se bucură romanul poliţist, formula potrivit căreia un vînător de oameni prinde şi lichidează un *pharmakos*. Romanul poliţist debutează în epoca lui Sherlock Holmes ca o intensificare a mimeticului inferior, prin reliefarea puternică a detaliilor, ceea ce face ca banalităţile cele mai

plate și mai neînsemnate ale existenței cotidiene să dobîndească brusc o semnificație misterioasă și fatidică. Dar pe măsură ce înaintăm în timp, ne deplasăm spre un ritual dramatic desfășurat în jurul unui cadavru, unde degetul nehotărît al osîndei sociale planează asupra unui grup de „suspecți" pentru ca în cele din urmă să se oprească asupra unuia dintre ei. Încercăm senzația că victima a fost aleasă prin tragere la sorți, deoarece procesul intentat împotriva sa este condus în chip plauzibil dar nimic mai mult. Dacă ar fi cu adevărat inevitabil, am intra în domeniul ironiei tragice, ca în *Crimă și Pedeapsă*, unde crima lui Raskolnikov se împletește atît de strîns cu firea sa, încît nu poate să existe nici un dubiu în privința identității criminalului. Dată fiind violența crescîndă a romanului polițist (o violență ocrotită de convenția formei care exclude posibilitatea ca vînătorul de oameni să omită ucigașul de pe lista suspecților), detectarea criminalului se împletește cu senzaționalul devenind o formă de melodramă. În cadrul ei se remarcă în special două teme: triumful virtuții morale asupra răului și, în consecință, idealizarea concepțiilor morale pe care se presupune că le împărtășește și publicul. În melodrama romanului polițist violent, ne apropiem, în măsura în care acest lucru este posibil în artă, de sentimentul de pură auto-îndreptățire, încercat de gloata care participă la un linșaj.

De aici ar trebui să tragem concluzia că orice formă de melodramă și în special romanul polițist, în măsura în care reprezintă o reglementare a violenței mulțimii constituie o propagandă anticipată în favoarea statului polițist, dacă ar fi să luăm în serios acest gen de literatură. Dar acest lucru nu pare posibil. Zidul protector al jocului nu s-a clintit din loc. Melodrama serioasă eșuează tocmai datorită milei și fricii pe care o cultivă: cu cît este mai serioasă, cu atît este mai probabil ca cititorul s-o privească cu ironie, socotind mila drept dulcegărie sentimentală iar teama, drept o mască. La unul din polii comediei ironice se află recunoașterea absurdității

melodramei naive sau cel puțin a încercării de a defini inamicul public ca pe o persoană în afara societății. De aici se evoluează către polul opus, al adevăratei ironii comice sau satirice, care definește inamicul public drept un spirit aflat în sînul societății. Să clarificăm formele de comedie ironică potrivit acestor principii.

Publicul cult asistă la o melodramă ca să fluiere pe răufăcător cu un aer de condescendență : spectatorii se mîndresc că nu pot lua în serios nemernicia acestuia. Avem de-a face aici cu un tip de ironie care corespunde perfect reclamei și propagandei, alte două arte majore ale epocii ironice. Aceste arte pretind a se adresa cu seriozitate unei adunături inconștiente de cretini, un public care poate că nici nu există în realitate, socotit însă îndeajuns de neghiob spre a lua drept bune afirmațiile cu privire la puritatea săpunului sau a justificărilor unui guvern. Noi ceilalți, fiind conștienți că ironia nu exprimă niciodată direct ceea ce vrea să spună, avem o atitudine ironică față de aceste arte, sau cel puțin le privim ca pe un fel de joc ironic. Tot astfel, citim romanele polițiste cu sentimentul că nelegiuirea care stă la baza crimelor este ireală. Omorul constituie fără îndoială o infracțiune gravă, dar dacă omorul persoanelor particulare ar reprezenta într-adevăr o primejdie pentru civilizație, nu ar mai constitui o lectură deconectantă. (A se compara cu potopul de insulte îndreptate asupra proxenetului din comedia romană, care se întemeia, în mod similar, pe rațiunea incontestabilă că bordelurile sînt imorale.)

Categoria următoare o formează comedia ironică ce se adresează acelora care înțeleg că violența criminală reprezintă nu atît atacul îndreptat de un ticălos împotriva unei societăți inocente, cît un simptom al faptului că însăși societatea este coruptă. O asemenea comedie ar reprezenta o parodie intelectualizată a formulelor melodramatice, cum sînt romanele lui Graham Greene. Apoi vine comedia ironică vizînd spiritul melodramatic însuși, o tradiție uimitor de persistentă în toate operele

comice cu un pronunțat caracter ironic. Se observă o tendință frecventă a comediei ironice de a ridiculiza sau dojeni un public despre care se presupune că este ahtiat după sentiment, gravitate și triumful fidelității și al standardelor morale acceptate. Aroganța lui Johnson și a lui Congreve, ridiculizarea sentimentului burghez la Goldsmith, parodia situațiilor melodramatice la Wilde și Shaw aparțin unei tradiții bine statornicite. Molière a fost nevoit să-l gratifice pe rege, dar temperamental nu constituie o excepție. Dramei comice i se poate adăuga ridiculizarea romanțului melodramatic de către prozator, începînd cu Fielding și terminînd cu Joyce.

Ajungem în fine la comedia de moravuri, tabloul unei societăți de maimuțe flecare ce se hrănesc doar din snobism și calomnie. În cadrul acestui gen de ironie personajele care se împotrivesc sau sînt izgonite din societatea imaginară, își atrag simpatia publicului. Aici ne apropiem de un gen de parodie a ironiei tragice, cum reiese din înspăimîntătorul destin al eroinei relativ inofensive din cartea lui Evelyn Waugh, *Un pumn de țărînă*. Sau putem întîlni un personaj care compătimit fiind de autor și public, respinge această societate, părăsind-o în mod deliberat și devenind astfel un revers al *pharmakos*-ului, cum se întîmplă în finalul cărții lui Aldous Huxley, *Acele foi veștede*. De obicei însă autorul ne prezintă un impas ironic, unde eroul este considerat de către societatea imaginară neghiob sau smintit și totuși apare în ochii cititorului ca posedînd un lucru mai de preț decît societatea reală. Exemplul cel mai grăitor și desigur unul dintre cele mai izbutite este *Idiotul* lui Dostoievski, dar mai există și multe altele. ***Bravul soldat Svejk, Cerul este destinația mea*** și ***La botul calului*** demonstrează ce spectru larg îmbrățișează această temă.

Ceea ce am afirmat despre revenirea ironiei la mit în cadrul modurilor tragice rămîne valabil și în cadrul celor comice. Chiar și literatura de duzină pare să-și deplaseze încet centrul de greutate de la romanele polițiste

către cele ştiinţifico-fantastice sau, în orice caz, dezvoltarea rapidă a celor din urmă este o realitate de netăgăduit a acestui gen de literatură contemporană. Literatura de anticipaţie încearcă frecvent să-şi imagineze cum s-ar prezenta viaţa la un stadiu de evoluţie echivalent cu cel atins de noi în raport cu epoca primitivă, cadrul său pare să aparţină adesea, din punct de vedere tehnologic, miracolului. Ea constituie prin urmare un mod romantic manifestînd o puternică tendinţă internă spre mit.

Ideea unui sistem de moduri ficţionale ar trebui să ducă, şi sperăm că aşa se va şi întîmpla, la lărgirea sensurilor unora din termenii noştri literari. Noţiunile de „romantic" şi „realist" de exemplu, sînt, în accepţiunea lor obişnuită, termeni relativi şi comparativi ; ele ilustrează anumite tendinţe literare, fără a putea fi însă aplicate nici măcar cu un minim de acurateţe ca adjective descriptive. Dacă luăm succesiunea *De Raptu Proserpinae, Povestea Omului de Legi, Mult zgomot pentru nimic, Mîndrie şi prejudecată, O tragedie americană,* este limpede că fiecare operă se distinge ca „romantică" faţă de cele care o succed şi „realistă" faţă de creaţiile precedente. Termenul de „naturalism" pe de altă parte, privit din perspectiva cuvenită, denotă o fază literară comparabilă cu cea a romanului poliţist, deşi într-o manieră total diferită de acesta, care debutează ca o intensificare a mimeticului inferior, ca o tentativă de a descrie viaţa aşa cum este, şi care sfîrşeşte, chiar prin logica acestei încercări, în ironie pură. Astfel obsesia utilizării unor formule ironice i-a adus lui Zola renumele de prezentator detaşat al scenei umane.

Putem lesne sesiza în practică deosebirea dintre *tonul* ironic pe care-l întîlnim în mimeticul inferior sau în modurile mai vechi şi *structura* ironică propriu-zisă a modului ironic. Cînd de exemplu Dickens recurge la ironie, cititorul este invitat s-o împărtăşească, deoarece se presupune că autorul şi cititorul se conduc după aceleaşi norme sociale. Astfel de presupuneri caracterizează

un mod relativ popular : după cum reiese din exemplul lui Dickens distanța dintre literatura serioasă și cea de duzină este mai mică în mimeticul inferior decît în operele cu caracter ironic. Acceptarea literară a unor norme sociale relativ stabile determină și *reticența* de care dă dovadă mimeticul inferior în comparație cu literatura ironică. În modurile mimetic inferioare personajele sînt de obicei prezentate așa cum apar în ochii altora, înveșmîntate din cap pînă-n picioare, fiind trecută sub tăcere o mare parte din viața lor fizică sau din monologurile lor interioare. O asemenea tratare este în perfectă consonanță cu celelalte convenții specifice acestui mod.

Dacă am pleca de la această distincție în emiterea unei judecăți de valoare comparative, care desigur n-ar reprezenta altceva decît o judecată morală deghizată într-una critică, am fi siliți sau să atacăm convențiile mimeticului inferior pe motiv că sînt fals pudice și ipocrite și că ignorează o multitudine de aspecte ale vieții, sau să atacăm convențiile ironice pentru că n-ar fi sănătoase, viguroase, populare, reconfortante și solide, asemenea convențiilor lui Dickens. Dacă însă vom avea în vedere pur și simplu stabilirea unei distincții între convenții, va fi suficient să remarcăm că mimeticul inferior este cu o treaptă mai eroic decît modul ironic și că reticența mimeticului inferior face ca personajele sale să fie în medie mai eroice, sau cel puțin mai impunătoare decît cele din literatura ironică.

Putem să aplicăm schema noastră și principiilor de selecție după care se conduce scriitorul în opera sa. Să luăm un exemplu la întîmplare, cum ar fi utilizarea fantomelor în literatură. Într-un mit veritabil, nu poate exista desigur nici o deosebire de ordin logic între fantome și ființele obișnuite. În romanț, unde avem de-a face cu ființe reale, fantoma va constitui o categorie aparte, dar nu se va deosebi prea mult de celelalte personaje : apariția ei nu stîrnește mirare, fiindcă nu este cu nimic mai miraculoasă decît alte întîmplări. În mimeticul superior, unde predomină cadrul ordinii naturale, nu

este greu să introduci o fantomă, planul experienței situîndu-se deasupra celui uman, dar apariția ei lasă impresia unei făpturi înspăimîntătoare și misterioase descinzînd dintr-o lume pe care o percepem ca fiind diferită de a noastră. În mimeticul inferior, utilizarea fantomelor de la Defoe încoace s-a limitat aproape în întregime la o specie distinctă de „povești cu stafii". În mod obișnuit însă, ele nu vor fi admise în cadrul acestui mod, „spre a face hatîrul cititorului sceptic", cum spune Fielding, scepticism care va trebui să se rezume numai la convențiile mimeticului inferior. Rarele excepții, cum ar fi *La răscruce de vînturi*, întăresc doar regula : în romanul lui Emily Brontë se remarcă o puternică influență a modului romantic. În unele forme de literatură ironică, de pildă în operele mai tîrzii ale lui Henry James, fantoma reapare ca un element al unei personalități în descompunere.

Totuși, o dată deprinși să diferențiem modurile, intervine necesitatea resintetizării : chiar dacă unul singur determină tonalitatea operei literare, celelalte moduri, fiecare în parte sau toate împreună, pot fi prezente simultan în ea. Impresia de rafinament pe care ne-o dă marea literatură se datorește în bună parte îmbinării contrapunctice a modurilor. Chaucer este un poet medieval, maestru al romanțului deopotrivă sacru și laic. Dintre pelerini, mai ales cavalerul și parohul întruchipează normele societății în care trăiește Chaucer ca poet, *Poveștile din Canterbury* fiind, în forma lor actuală, încadrate de aceste două personaje care deschid și închid șirul istorisirilor. Dar a ignora arta lui Chaucer în mînuirea mimeticului inferior și a procedeelor ironice ar fi o eroare la fel de gravă ca și în cazul în care l-am considera un romancier modern născut din greșeală în evul mediu. *Antoniu și Cleopatra* este scrisă în tonalitatea mimeticului superior, fiind povestea prăbușirii unui conducător vestit. Dar nu ne este greu să-l privim pe Marc Antoniu cu ironie, ca pe un om dominat de o pasiune ; recunoaștem în el trăsături omenești obișnuite ; la fel

de bine însă putem descoperi în el pe aventurierul romantic, înzestrat cu un curaj şi o rezistenţă de fier, dar înşelat de o vrăjitoare ; se vorbeşte chiar de o făptură supraomenească cu picioarele proptite de o parte şi de alta a oceanului, învinsă în cele din urmă printr-o uneltire a soartei a cărei taină poate fi pătrunsă doar de un prooroc. Dacă nu vom lua în considerare toate acestea vom sărăci substanţa piesei. O asemenea analiză ne poate duce la concluzia că cele două aspecte esenţiale ale unei opere de artă şi anume receptarea ei de către epoca în care a fost creată pe de o parte şi ecoul ei în contemporaneitate pe de alta, departe de a se afla în opoziţie, se completează reciproc.

Trecînd în revistă modurile ficţionale am constatat totodată că tendinţa mimetică în sine, adică tendinţa către realizarea veridicităţii şi fidelităţii descrierii marchează unul din cei doi poli ai literaturii. La celălalt pol se află o tendinţă care pare să fie legată atît de cuvîntul *mythos* în accepţia sa aristotelică cît şi de sensul obişnuit de mit. Este vorba de tendinţa de a relata o istorisire ale cărei personaje au avut la origine puteri supraomeneşti, dar care s-a transformat cu timpul într-o povestire plauzibilă sau verosimilă. Miturile despre zei au devenit astfel de legende despre eroi ; legendele despre eroi au stat la baza acţiunii din tragedii sau comedii, care, la rîndul lor, au inspirat subiectul unor opere mai mult sau mai puţin realiste. Dar acestea sînt mai degrabă schimbări ale contextului social decît ale formei literare, principiile construcţiei narative rămînînd nealterate cu toate că ele se adaptează, desigur, specificului fiecărui mod. Deşi Tom Jones şi Oliver Twist aparţin ca personaje mimeticului inferior, intriga întemeiată pe misterul naşterii eroului nu este decît o adaptare plauzibilă a unor formule ficţionale ce ne conduc înapoi la Menandru, de la Menandru la Ion al lui Euripide şi de la Euripide la legende ca cea a lui Perseu sau Moise. În treacăt fie zis, imitarea naturii în literatură nu are ca rezultat adevărul sau realitatea, ci plauzibilitatea care variază de la o

simplă concesie superficială în mit sau basm la un fel de principiu inviolabil în romanul naturalist. În concluzie, dacă aruncăm o privire de ansamblu asupra istoriei literare, modurile romantic, mimetic superior și mimetic inferior vor apare ca o serie de dislocări mitice, de mitos-uri sau formule de intrigă înaintînd treptat către polul veridicității, dar care, o dată ajunse în modul ironic, fac calea întoarsă.

Moduri tematice

Aristotel enumeră șase aspecte ale poeziei : trei dintre ele, melodia, dicțiunea și spectacolul, alcătuiesc un grup de sine stătător și le vom discuta la timpul cuvenit. Celelalte trei sînt *mitosul* sau intriga, *etosul*, care cuprinde atît personajele cît și cadrul spațial și *dianoia* sau „ideea". În operele discutate de noi pînă acum intriga reprezintă, după cum spunea Aristotel, „sufletul" sau principiul formativ, personajele existînd în primul rînd ca funcții ale intrigii. Dar pe lîngă ficțiunea interioară cuprinzînd eroul și societatea sa, mai există și o ficțiune exterioară care rezultă din relația dintre scriitor și societatea sa. Poezia se poate concentra exclusiv asupra personajelor dinăuntrul ei ; astfel poeți ca Shakespeare sau Homer își introduc povestirea, după care se fac nevăzuți ; al doilea cuvînt al *Odiseii*, *„noi"*, este singura referire la autor din tot poemul. Dar de îndată ce la orizont apare personalitatea poetului, între el și cititor se stabilește o relație care străbate întreaga istorisire, amplificîndu-se treptat, pînă cînd substanța narativă se reduce la ceea ce îi comunică poetul cititorului său.

În genuri ca romanul sau piesa de teatru, ficțiunea interioară se situează adesea în prim plan ; în eseuri și în lirică, accentul cade pe *dianoia*, adică pe ideea sau gîndirea poetică (esențialmente diferită de alte tipuri de gîndire) pe care scriitorul o transmite cititorului. Cea mai bună traducere a termenului *dianoia* pare să fie

„temă“, iar literatura care manifestă un interes deosebit față de idee sau concept s-ar putea numi literatură tematică. Cînd cititorul unui roman se întreabă : „Cum se va sfîrși oare această povestire ?“ întrebarea lui se referă la intrigă, în speță la punctul culminant al intrigii, denumit de Aristotel revelație sau *anagnorisis*. Este însă tot așa de probabil ca el să se întrebe : „Care este semnificația acestei povestiri ?“ Întrebarea se referă de această dată la *dianoia*, demonstrînd că elementul revelației este prezent nu numai în cazul intrigii, ci și în tematică.

În unele opere literare predomină caracterul ficțional, iar în altele cel tematic. Dar, evident, nu vom întîlni niciodată o operă pur ficțională sau una pur tematică, deoarece toate cele patru elemente etice (adică referitoare la personaj) respectiv eroul, societatea eroului, poetul și cititorii poetului sînt întotdeauna prezente cel puțin virtual. Nu putem concepe o creație literară din care să lipsească relația implicită sau explicită dintre creator și publicul său. E drept că atunci cînd posteritatea ia locul publicului pentru care a scris poetul, această relație se schimbă, dar nu dispare. Pe de altă parte, chiar și în lirică sau eseuri, autorul este într-un anumit sens un erou imaginar care se adresează unui public imaginar și aceasta pentru că prin dispariția completă a elementului de proiectare ficțională, scrisul s-ar transforma în adresare directă sau relatare discursivă directă, încetînd a mai fi literatură. Atunci cînd dedică iubitei un poem de dragoste în care se plînge de cruzimea ei, aparent poetul concentrează stereoscopic elementele etice în două, dar poemul continuă să le conțină pe toate patru.

Decurge de aici că orice operă literară are atît un aspect ficțional cît și unul tematic, preponderența unuia sau celuilalt depinzînd adesea numai de impresia criticului sau de aspectul subliniat de el în analiză. L-am citat pe Homer ca exemplu tipic de autor de ficțiune impersonală, dar critica homerică și-a concentrat întreaga atenție, cel puțin pînă în jurul anului 1750, asupra aspectului te-

matic, ocupîndu-se de *dianoia* sau de idealul de conducător propus de cele două poeme epice. Un titlu ca *Tom Jones, Istoria unui copil găsit* este inspirat de acțiunea cărții (Nota 12), *Bun simț și sensibilitate* este legat de tema romanului. Cu toate acestea Fielding manifestă același interes față de aspectul tematic (vizibil mai ales în capitolele introductive ale diferitelor cărți) ca și Jane Austen față de structura epică. Dacă vom compara aceste două romane cu *Coliba unchiului Tom*, sau cu *Fructele miniei* în care funcția intrigii este de a ilustra tema sclaviei și respectiv vicisitudinile muncii sezoniere, primele vor apărea ca avînd un pronunțat caracter ficțional. Dacă însă le vom compara pe ultimele două cu *Drumul pelerinului,* ele vor prezenta la rîndul lor un caracter ficțional accentuat ; dar chiar și *Drumul pelerinului* devine o operă ficțională în comparație cu un eseu de Montaigne. Observăm că pe măsură ce accentul se deplasează de pe ficțiune pe temă, elementul reprezentat de termenul *mitos* tinde tot mai mult să capete sensul de „narațiune“ mai curînd decît de „intrigă“.

Scrisă sau interpretată tematic, opera literară devine parabolă sau fabulă. *Ipso facto* alegoriile formale se caracterizează prin accentuarea aspectului tematic, aceasta neînsemnînd însă, cum se afirmă adesea, că orice interpretare tematică a unei opere o transformă automat în alegorie (deși, după cum vom vedea, critica poate utiliza și chiar utilizează în mare măsură alegoria). In literatură alegoria autentică constituie un element structural : ea există în operă ca atare și nu poate fi adăugată prin simpla interpretare critică.

În tezaurul mitic al aproape oricărei civilizații, există un grup de mituri considerate ca fiind mai profunde, de mai mare influență, mai educative și mai apropiate de realitate și de adevăr decît restul. Deși majoritatea poeților erei creștine s-au inspirat atît din *Biblie* cît și din mitologia antică, ei au socotit întotdeauna că cea dintîi reprezintă o autoritate mai mare decît cea de a doua, cu toate că din punctul de vedere al criticii literare, ele sînt

în egală măsură mitologice. Această distincţie dintre mitul canonic şi cel apocrif, sesizabilă pînă şi la societăţile primitive, conferă primului grup o însemnătate tematică deosebită.

Să analizăm acum sistemul modurilor prin prisma aspectului tematic. Va trebui să ne limităm şi mai mult la literatura europeană, deoarece procesul de comprimare pe care l-am observat în literatura antică se manifestă şi mai pregnant în planul tematic.

Am descoperit două mari tendinţe în literatură, una „comică", de integrare a eroului în societatea lui, cealaltă „tragică", de izolare a sa. În literatura tematică poetul poate vorbi ca individ, reliefînd caracterul distinct al personalităţii şi viziunii sale. Această atitudine generează cele mai multe poeme lirice, eseurile şi un număr considerabil de satire, epigrame, „ecloge" sau poezii ocazionale în general. Frecvenţa în astfel de creaţii a unor atitudini ca indignarea, lamentaţia, zeflemisirea sau însingurarea (amară sau senină) poate să ne conducă la o analogie aproximativă cu modurile ficţionale tragice. Dar poetul se poate dedica şi misiunii de a fi purtătorul de cuvînt al societăţii, şi cum el se adresează tot acestei societăţi, rezultă că poezia lui devine expresia gîndirii poetice şi a capacităţii de comunicare latente sau necesare în cadrul societăţii.

Această atitudine duce la crearea unei poezii educative în sensul cel mai larg al cuvîntului : epopei cu un mai pronunţat caracter tematic sau artificial, poezie şi proză didactică, compilaţii enciclopedice de mituri, creaţii folclorice şi legende ca cele ale lui Ovidiu şi Snorri, unde deşi povestirile ca atare sînt ficţionale, îmbinarea şi scopul compilării lor este tematic. În poezia educativă în sensul amintit, misiunea socială a poetului figurează printre temele cele mai importante. Dacă considerăm că poezia eului izolat reprezintă tendinţa „lirică" iar cea a exponentului societăţii, tendinţa „epică" (în comparaţie cu literatura mai „dramatică" a personajelor interioare) poate că ne vom forma despre ele o imagine

preliminară mai precisă. Cum însă în acest caz cei doi termeni n-ar fi utilizați în sensul lor generic, și cum nu este corect să-i utilizăm decît în acest sens, vom renunța la ei, înlocuindu-i cu termenul de „episodic“ și respectiv de „enciclopedic“. Prin urmare atunci cînd poetul vorbește ca individ, formele cultivate de el tind să fie discontinue; cînd comunică de pe poziția unui profesionist, cu o misiune socială, el tinde să adopte tipare mai cuprinzătoare.

În planul mitic legenda are întîietate față de realitate, dar poetul care îi cîntă pe zei este socotit adesea a fi el însuși un zeu sau trimisul unui zeu. Funcția sa socială este aceea de oracol inspirat; el este adesea cuprins de extaz, împărtășindu-ne tot felul de lucruri ciudate privind harurile sale. Orfeu putea face ca pomii să-l urmeze, barzii și *olavii* lumii celtice puteau să-și ucidă dușmanul cu veninul satirei lor; profeții Israelului prevesteau viitorul. În acest caz funcția sa vizionară, misiunea sa ca poet este de a-l revela pe zeul în slujba căruia se află. El transmite voința zeului cu diferite prilejuri, cînd e consultat ca oracol fiind cuprins de o stare de „entuziasm“ sau de posesie divină. Dar cu timpul zeul din el își dezvăluie, pe lîngă voința sa, natura și istoria, astfel că dintr-o serie de proorociri oraculare se naște o structură mai largă de mit și ritual. Astfel a luat naștere, prin intermediul oracolelor profeților evrei, mitul lui Mesia. *Koranul* este un exemplu istoric, de la începuturile culturii apusene, a unui mod mitic în evoluție. Exemplele autentice de poezie oraculară sînt în prea mare măsură pre- sau extra-literare spre a putea fi izolate. Pentru exemple mai recente, cum ar fi oracolele extatice, care par să joace un rol important în cultura indienilor de la estul Munților Stîncoși, trebuie să recurgem la antropologi.

Argumentația noastră se bazează pe două principii destul de importante. Primul susține existența unei viziuni mitice integrale moștenite de întreaga breaslă a poeților, o viziune care tinde să se concretizeze într-o formă

enciclopedică unică, putînd fi cultivată de un poet cu o cultură și o inspirație bogată, sau de un întreg curent sau tradiție poetică, atunci cînd cultura este îndeajuns de omogenă. Observăm că povestirile, miturile și istoriile tradiționale manifestă o tendință accentuată de a coexista și a forma agregate enciclopedice, în special atunci cînd sînt scrise într-o formă metrică convențională. Acest proces este ilustrat de creația homerică, iar în varianta în proză a *Eddei*, temele fragmentelor rămase din Cîntecele Vechii Edde alcătuiesc o succesiune închegată în proză. Legendele biblice s-au dezvoltat evident într-un mod similar, iar în India, unde procesul de transmitere a fost mai lent, cele două poeme epice tradiționale, *Mahabharata* și *Ramayana*, par să se fi dilatat de-a lungul secolelor, aidoma pitonului care a înghițit un berbec. Un exemplu medieval îl constituie transformarea *Romanțului Rozei* într-o satiră enciclopedică compusă de un alt autor. În *Kalevala* finlandeză tot ceea ce este continuu și unitar în poem reprezintă o reconstrucție aparținînd secolului al XIX-lea. De aici nu rezultă că acest poem, considerat de obicei o epopee de sine stătătoare, ar fi un fel de înșelătorie, ci, dimpotrivă, că materialul lui s-a pretat cu ușurință unei asemenea reconstrucții. În cadrul modului mitic, forma enciclopedică este reprezentată de sfînta scriptură, fiind de așteptat ca celelalte moduri să conțină forme enciclopedice reprezentînd *analogii* ale revelației mitice sau biblice cu un caracter uman din ce în ce mai pronunțat.

Potrivit celui de-al doilea principiu, deși în cadrul fiecărui mod întîlnim o mare varietate de forme episodice, putem considera ca deosebit de importantă forma episodică reprezentînd embrionul din care s-a dezvoltat mai apoi forma enciclopedică. Astfel, în cadrul modului mitic, produsul episodic central sau specific este oracolul. Oracolul generează o serie de forme subsidiare, ca porunca, parabola, aforismul și profeția. Din ele s-a născut scriptura sau cartea sfîntă, fie sub forma unei enumerări neorganizate ca în cazul *Koranului*, fie a unei redactări

atente şi ordonate ca în cazul *Bibliei*. *Cartea lui Isaia* poate fi analizată ca un conglomerat de oracole distincte, avînd, ca să spunem aşa, trei focare importante ; unul esenţialmente pre-exilic, unul exilic şi unul post-exilic. „Analiticienii docţi" ai *Bibliei* nu sînt critici literari şi de aceea trebuie să sugerăm noi înşine că într-adevăr *Cartea lui Isaia* reprezintă o unitate după cum se susţine prin tradiţie, dar nu o unitate în sensul creaţiei aceluiaşi autor, ci una tematică axată pe parabola neamului lui Israel pierdut, subjugat şi în cele din urmă mîntuit, care este, într-o formă superioară, tema întregii *Biblii*.

În perioada romanţului, poetul devine, asemenea eroului său, o fiinţă omenească, iar zeul se retrage în ceruri. Funcţia sa este acum în primul rînd de a-şi aduce aminte. La începutul existenţei sale istorice, mitologia greacă concepea memoria ca mamă a muzelor, inspiratoare a poeţilor, dar nu în aceeaşi măsură în care fusese zeul un inspirator al oracolului ; poeţii însă s-au străduit să menţină această asemănare cît mai multă vreme cu putinţă. La Homer, la poate mai primitivul Hesiod, la poeţii veacului eroic al nordului, descoperim ce anume trebuia să ţină minte poetul. Pomelnice de regi şi triburi străine, mituri şi genealogii de zei, tradiţii istorice, zicale populare, tabu-uri, zile norocoase şi zile nefaste, farmece, faptele de vitejie ale eroilor tribului, iată cîteva din lucrurile care ieşeau la iveală cînd poetul îşi deschidea cutia magică de cuvinte. În aceeaşi tradiţie se înscrie trubadurul medieval cu repertoriul său de istorii învăţate pe de rost precum şi poetul religios, care, asemenea lui Gower sau autorului lui *Cursor Mundi*, încearcă să îngrămădească tot ce ştie într-un poem de mare întindere ori într-un testament poetic. Ştiinţa enciclopedică adunată în atare poeme este privită ca un lucru sacru, ca o analogie umană a ştiinţei divine.

Epoca eroilor romantici este în genere o epocă nomadă, iar poeţii ei sînt adesea pelerini. Trubadurul rătăcitor şi orb este o figură tradiţională atît în literatura greacă cît şi în cea celtică ; poezia engleză veche dă glas

unei singurătăţi înfricoşătoare, rar egalate în literatura noastră; în evul mediu, truverii şi poeţii satirici goliarzi cutreieră Europa; Dante însuşi a fost un exilat. Sau, atunci cînd poetul nu-şi părăseşte locul de baştină, călătoresc versurile sale; basmele populare urmează căile comerciale; baladele şi romanţurile se întorc de la marile iarmaroace; Malory scriind în Anglia, împărtăşeşte cititorilor săi ceea ce istoriseşte „cartea franţuză" care i-a căzut în mînă. Dintre toate genurile de scrieri, călătoria fantastică se distinge ca o formulă inepuizabilă, fiind folosită şi ca parabolă în *Divina Comedie* a lui Dante, poem enciclopedic definitoriu pentru acest mod. Poezia acestui mod devine un agent al catolicităţii, fie de tip elenist, într-o perioadă, fie romano-creştin, în altă perioadă.

Tema episodică specifică acestei poezii este tema hotarelor conştiinţei, bazată pe capacitatea gîndirii poetice de a transmite sau de a fi conştientă simultan de existenţa ambelor lumi. Poezia exilului, balada lui *Widsith* sau a hoinarului care poate fi un trubadur rătăcitor, un îndrăgostit nefericit sau un satiric nomad, se axează de obicei pe opoziţia dintre lumea memoriei şi lumea experienţei. În poemul-viziune al cărui cadru temporal convenţional este o dimineaţă de mai, lumea experienţei este opusă lumii visului. Poezia revelaţiei prin graţia divină sau feminină, prezintă contrastul dintre vechea ordine şi *vita nuova*. Primele stihuri ale *Infernului* evidenţiază foarte clar strînsa înrudire a poemului enciclopedic de mari proporţii atît cu poezia exilului cît şi cu cea vizionară.

Epoca mimeticului superior aduce după sine o societate mai puternic cristalizată în jurul curţii şi a capitalei astfel că perspectiva centrifugă a modului romantic cedează locul unei tendinţe centripete. Ţelurile îndepărtate ale căutării, Sfîntul Graal sau cetatea lui Dumnezeu se transformă în simboluri ale convergenţei, în embleme ale unităţii naţionale, regalităţii şi religiei oficiale. Poemele enciclopedice ale acestei epoci *Crăiasa zînelor*, *Lusiada*,

Ierusalimul Eliberat, Paradisul Pierdut sînt epopei naționale a căror unitate se fundamentează pe o tematică patriotică și religioasă. Știm din ce cauză elementele politice joacă un rol deosebit în *Paradisul Pierdut,* ceea ce nu ne împiedică totuși să considerăm această lucrare o epopee națională. Alături de *Calea Pelerinului,* poemul lui Milton constituie un fel de anticipare a mimeticului inferior în literatura engleză, fiind într-unul din aspectele sale esențiale istoria Omului de rînd. În mod obișnuit, epopeile tematice de acest fel se deosebesc vizibil de narațiunile propriu-zise care pun accentul pe istorisire, ca în cazul majorității poemelor epice ale epocii eroice, a sagaurilor islandeze și celte, sau în Renaștere a unei importante părți din *Orlando Furioso* (deși criticii Renașterii ne-au demonstrat că Ariosto poate foarte bine să fie interpretat și din punct de vedere tematic).

Tema episodică centrală a mimeticului superior este cea a convergenței către un obiect unic sau a contemplației centripete care, îndreptată spre o iubită, un prieten sau o zeitate, pare să sugereze modul în care se uită curtenii la suveranul lor, auditoriul la orator, sau spectatorul la actorul de pe scenă. Căci poetul care cultivă formele mimeticului superior este în primul rînd curtean, sfetnic, predicator, orator public sau maestru de ceremonii, iar modul în sine coincide cu o perioadă în care teatrul instituționalizat devine mijlocul principal de manifestare a formelor ficționale. Shakespeare stăpînește atît de bine convențiile încît personalitatea sa dispare cu desăvîrșire în spatele acestora, ceea ce nu se poate întîmpla la un dramaturg cu o puternică tendință tematică, cum ar fi de pildă Ben Jonson. Poetul mimeticului superior înclină de obicei să asocieze misiunea sa cu rolul de conducător social sau divin, astfel că în centrul modului său ficțional se găsește tema guvernării. Poetul-curtean își închină știința, curții și viața, curtoaziei : slujirea prințului constituie țelul principal al inițierii sale, care culminează cu iubirea cavalerească, privită ca împlinire a contemplării frumosului prin unirea cu acesta. Poetul religios poate transfera aceste imagini în domeniul vieții

spirituale, așa cum procedează adesea poeții metafizici englezi, sau își poate împrumuta imaginile centripete din liturghie. Poezia iezuită a secolului al XVII-lea și corespondentul ei englez în Crashaw sînt unice prin intensitatea lor iconografică : în mod similar Herbert își introduce pas cu pas cititorul într-un „templu" vizibil.

Platonismul literar al epocii mimeticului superior se apropie prin natura sa de specificul modului respectiv. Mai toți umaniștii Renașterii acordă o importanță deosebită unor forme ca simpozionul sau dialogul, ea reprezentînd aspectul social și respectiv cel educativ ale unei culturi de elită. Larg răspîndită este și concepția după care *dianoia* poeziei reprezintă o formă, un tipar, un ideal sau un model din natură. „Lumea naturală este de aramă", spune Sidney ; „numai poeții creează una de aur". El precizează că această lume de aur constituie „de fapt o natură secundă" : o contopire a faptului sau exemplului cu modelul sau preceptul. Astfel, în termenii noștri, accepția cuvîntului „neoclasic" în artă și critică se bazează în esență pe interpretarea *dianoiei* poetice ca manifestare a adevăratei ordini naturale, ordine pe care neoclasiciștii o considerau a fi ideală.

În mimeticul inferior, unde formele ficționale zugrăvesc o societate puternic individualizată, un singur lucru sugerează analogia cu mitul și anume actul creației individuale. Produsul tipic este „romantismul", o dezvoltare tematică ce deviază considerabil de la formele literare contemporane, creîndu-și o modalitate proprie, opusă acestora. Calitățile necesare pentru a scrie *Hyperion* contrastează în mod bizar cu cele care au dus la crearea romanului *Mîndrie și prejudecată*, cu toate că cele două opere aparțin aceleiași perioade ; în cadrul mimeticului inferior se creează astfel impresia unei mai pronunțate diferențieri între ficțional și tematic. Lucrul acesta este oarecum firesc deoarece mimeticul inferior se caracterizează prin capacitatea de a sesiza opoziția dintre subiectiv și obiectiv, dintre starea psihică și condiția exterioară, dintre datele individuale și cele sociale sau fizice. Poe-

tul tematic devine în acest veac ceea ce era eroul fictional în perioada modului romantic, adică o ființă excepțională trăind într-un tărîm existențial mai propice imaginației și prin aceasta superior lumii obișnuite. El își creează un univers propriu, un univers care reproduce multe din trăsăturile scrierilor romantice la care ne-am referit mai înainte. Spiritul poetului romantic se află de obicei într-o relație panteistă cu natura, iar răul existențial pare să nu-l poată atinge. Predilecția pentru transformarea durerii și groazei într-o formă de plăcere, proprie și scrierilor romantice mai timpurii, își găsește expresia în sadismul și imagistica satanică a „agoniei romantice". Tendința enciclopedică a acestei perioade se concretizează în crearea epopeilor mitologice în care mitul ajunge să întruchipeze stări psihice sau sentimente intime. Un exemplu tipic în acest sens este *Faust*, în special în partea a doua; profețiile lui Blake precum și poemele mitologice ale lui Keats și Shelley sînt cele mai cunoscute reprezentări ale genului din literatura engleză.

Poetul tematic al acestei perioade se fixează asupra propriei sale ființe, nu neapărat din egotism, ci din cauză că meșteșugul său poetic este de proveniență individuală, prin urmare genetică și psihologică. El întrebuințează metafore biologice, opunînd o lume organică universului neanimat și mecanic; gîndirea sa socială se traduce în separarea geniului de omul de rînd, cel dintîi fiind pentru el o sămînță fertilă azvîrlită printre cele sterpe. El se confruntă direct cu natura, ca individ și, în opoziție cu majoritatea predecesorilor săi, concepe tradiția literară ca pe un substitut imediat al experienței personale. Asemenea eroului comediei mimeticului inferior, poetul romantic are adeseori un comportament social agresiv : geniul său creator îi conferă autoritate, influențînd societatea în sens revoluționar. Criticii romantici dezvoltă adesea teorii poetice în care poezia este concepută ca o retorică a grandoarei personale. Analiza sau descrierea stării de spirit subiective devine aici tema episodică centrală, fiind în genere considerată tipică pentru

curentele literare din jurul lui Rousseau și Byron. Poetului romantic îi este mult mai ușor decît predecesorilor săi să fie individual în conținut și atitudine și în același timp continuu în formă. Faptul că un număr atît de mare din poemele scurte ale lui Wordsworth au putut fi integrate în *Preludiu* aproape în același fel în care o epopee se încheagă dintr-un șir de cîntece primitive, reprezintă o inovație tehnică remarcabilă.

Poeții care urmează romanticilor, simboliștii francezi de exemplu, încep prin gestul ironic de a întoarce spatele lumii pieței, cu zgomotele ei nedefinite și sensurile ei vagi : ei renunță la retorică, la judecata morală și la toți ceilalți idoli ai tribului, dedicîndu-se în întregime misiunii poetului în sens literal, de făuritor de poeme. Afirmam că ironistul nu este mînat decît de considerentul meșteșugului artistic, iar poetul tematic al epocii se consideră mai mult meșteșugar decît creator sau „legiuitor nerecunoscut". Cu alte cuvinte, el pune arta pe primul plan, iar personalitatea pe cel de al doilea — opoziție care stă la baza teoriei lui Yeats cu privire la masca poetică. Atunci cînd se realizează pe deplin, el devine un spirit consacrat, un sfînt sau un anahoret al poeziei. Flaubert, Rilke, Mallarmé, Proust au fost, fiecare în felul său, artiști „puri". Astfel se explică și tema lor episodică centrală, aceea a viziunii pure, dar trecătoare, a momentului estetic sau atemporal, ceea ce Rimbaud numește *illumination,* Joyce *epifanie,* filozofia germană modernă *Augenblick* sau ceea ce înțelegem prin termenii de *symbolisme* și imagism, fără implicațiile lor didactice (Nota 13).

Proiectarea acestor momente de revelație pe panorama vastă a istoriei („temps perdu") formează tema centrală a modalității enciclopedice. La Proust repetarea anumitor experiențe la intervale de timp depărtate creează aceste momente atemporale, aflate în afara curgerii timpului ; în *Veghea lui Finnegan* este înfățișată istoria însăși, în totalitatea ei ca o singură anti-epifanie gigantică ; pe o scară mai redusă, dar tot enciclopedică, poe-

mul lui Eliot, *Țara pustietății* și ultima, dar și cea mai profundă creație a Virginiei Woolf, *Între acte* au în comun (fapt cu atît mai izbitor cu cît nu au nimic altceva în comun) sesizarea contrastului dintre mersul unei întregi civilizații și durata infimă a momentelor semnificative care îi dezvăluie înțelesul. Și dacă poetul romantic reușea să scrie într-o formă continuă, în cadrul modului ironic avem în schimb o serie de teorii critice care susțin că poezia este prin natura ei discontinuă. Tehnica paradoxală a poeziei enciclopedice, dar totodată discontinue, tehnică folosită în *Țara pustietății* sau în *Cantos*-urile lui Ezra Pound, constituie, asemenea opusului ei din creația wordsworthiană, o inovație care anticipează un nou mod.

Detaliile acestei tehnici se încadrează în tiparul general al ironiei tematice. Metoda ironică de a afirma ceva și a înțelege altceva face parte din teoria lui Mallarmé cu privire la evitarea afirmației directe. Procedeul de eliminare a predicației, de simplă juxtapunere a imaginilor fără a explicita în vreun fel relațiile dintre ele, corespunde efortului de a evita retorismul oratoric; aceeași explicație o are eliminarea liniilor de dialog și a celorlalte procedee care redau vorbirea directă. Într-un stadiu (Nota 14) se demonstrează chiar că modul ironic înregistrează o frecvență mai mare a articolului hotărît, ceea ce pare să ducă în mod implicit la ideea că numai un grup de inițiați este capabil să descifreze sensul real, ascuns sub masca ironică înșelătoare și deconcertrantă.

Reapariția ironiei în cadrul mitului, fenomen pe care l-am observat în opera literară, este comparabilă cu tendința artistului ironic de a reveni la faza oraculară. Această tendință se asociază adeseori cu o serie de teorii asupra istoriei, care caută să fundamenteze ideea reîntoarcerii, apariția unor asemenea teorii constituind un fenomen propriu modului ironic. Un exemplu avem în Rimbaud, cu al său „dérèglement de tous les sens“ menită să-l transforme într-o reîncarnare a lui Prometeu, titanul care a dăruit omului focul divin și astfel să re-

stabilească vechea legătură dintre *manic* și *mantic*. Sau în Rilke, care va asculta toată viața vocea oraculară tăinuită în propria-i ființă. Sau în Nietzsche care prevestește descinderea unei noi puteri divine în om, prevestire oarecum confuză prin faptul că include o teorie a reîntoarcerii identice. Sau în Yeats care anunță stingerea ciclului apusean și revenirea la o nouă eră clasică în care Leda și lebăda vor lua locul porumbelului și fecioarei. Sau, în fine, Joyce cu teoria sa viconiană asupra istoriei, teorie care consideră epoca noastră un apocalips dominat de sentimentul frustrării și căruia îi va urma foarte curînd o reîntoarcere la vremurile premergătoare lui Tristan.

Una dintre concluziile care rezultă din expunerea de mai sus este că multe din părerile critice au un context istoric limitat. Astfel, în zilele noastre se constată o accentuare crescîndă a unui gen de provincialism ironic, care recunoaște în opera literară numai obiectivarea deplină, eliminarea judecăților morale, invenția verbală ingenioasă etc. De asemenea, deși oarecum demodat, mai persistă încă și un gen de provincialism romantic urmărind pretutindeni geniul și mărturia unei mari personalități. Modul mimetic superior își are și el pedanții săi, dintre care unii mai încearcă încă și acum să-și fundamenteze judecățile critice pe canoanele formei considerate ideale în secolul al XVIII-lea sau chiar al XIX-lea. De aici rezultă că nici un sistem de norme critice inspirate de standardele unui singur mod nu poate îngloba în sine întregul adevăr despre poezie.

Se observă o tendință generală de a reacționa foarte violent împotriva modului imediat anterior și, într-o mai mică măsură, de a se reveni la unele din preceptele modului antepenultim. Astfel umaniștii din epoca mimeticului superior priveau în genere cu dispreț pe „născocitorii și mincinoșii sfruntați“ cum îi numește E. K. Spenser pe făuritorii romanțului medieval. Dar, după cum se poate observa la Sidney, ei continuau să justifice utilitatea poeziei referindu-se la importanța socială a fazei mitice

inițiale. Poeții modului mimetic superior tindeau să se considere oracole laice în cadrul ordinii firești, reacționînd la mersul treburilor publice asemenea poeților oraculari, în contextul legilor naturale și sociale. Romanticii, poeți tematici ai perioadei mimeticului inferior, s-au împotrivit metodelor predecesorilor lor de a urma natura, și s-au reîntors la modul romantic.

Scriitorii victorieni au fost cei care au reluat standardele romantice în literatura engleză, asigurînd astfel o continuitate a modului; lunga revoltă anti-romantică începută în preajma lui 1900 (în literatura franceză cîteva decenii mai devreme) demonstrează o deplasare către ironic. În cadrul modului nou creat, preferința pentru grupul restrîns și bine închegat, înclinația spre esoteric și nostalgia după aristocratic, care au generat fenomene atît de diverse ca regalismul lui Eliot, fascismul lui Pound și cultul cavalerismului la Yeats, dovedesc într-un fel o reîntoarcere la standardele mimeticului superior. Ideea după care poetul este un curtean iar poezia o modalitate de a sluji un prinț, precum și importanța capitală acordată simposiului sau elitei, se numără printre concepțiile caracteristice mimeticului superior oglindite în literatura secolului al XX-lea, mai ales în poezia „simbolistă“, de la Mallarmé pînă la George și Rilke. Excepțiile de la această tendință sînt uneori mai puțin excepționale decît ar părea. Societatea fabiană reprezenta, pe vremea cînd i s-a alăturat Bernard Shaw, un grup destul de esoteric ca să-l poată mulțumi chiar și pe Yeats : după ce fabianismul a devenit o mișcare de masă Shaw și-a schimbat crezul politic, devenind în cele din urmă un regalist frustrat.

De asemenea remarcăm că fiecare perioadă a culturii occidentale a folosit în mod vizibil literatura clasică cea mai apropiată ca mod : versiuni romanticizate ale lui Homer în evul mediu, epopeea virgiliană, simposiul platonic și dragostea de curte de factură ovidiană în cadrul mimeticului superior ; satira latină în cadrul mimeticului inferior ; produsele perioadei latine foarte tîrzii în cadrul fazei ironice a romanului lui Huysmans, *À Rebours*.

Am văzut din expunerea modurilor ficționale că poetul imită „viața" numai în sensul în care ea devine conținutul operei sale. În cadrul fiecărui mod el impune conținutului același tip de formă mitică, dar îl adaptează în mod diferit. La fel, în cadrul modurilor tematice poetul imită gîndirea doar în sensul că îi impune o formă literară. Incapacitatea de a înțelege acest lucru dă naștere unei erori pe care o putem numi, cu un termen general, „proiecție existențială". Să presupunem că un scriitor constată că tragediile sale se bucură de cel mai mult succes. Inevitabil întunericul și nenorocirea vor avea întîietate în creațiile sale iar în scenele finale, personajele vor cugeta despre neîmblînzita necesitate, despre vicisitudinile soartei, despre destinul care nu poate fi ocolit. Astfel de sentimente fac parte din *dianoia* tragediei ; dar un scriitor care se specializează în arta tragediei, poate foarte bine să aibă în cele din urmă senzația că ele vorbesc în numele celei mai profunde filosofii și să înceapă a emite el însuși cugetări similare, atunci cînd i se cere să-și expună propria filosofie. Pe de altă parte, un scriitor al cărui domeniu favorit este comedia și happy-end-ul își va pune personajele să vorbească la sfîrșitul piesei despre generozitatea providenței, despre minunile care se întîmplă tocmai cînd le așteptăm mai puțin, despre simțămîntul de recunoștință și bucurie pe care se cuvine să-l avem cu toții față de binefacerile vieții.

Este așadar firesc ca tragedia și comedia să-și proiecteze umbra, ca să zicem așa, asupra tărîmului filosofiei, plăsmuind acolo o filosofie a sorții și respectiv una a providenței. Thomas Hardy și Bernard Shaw au ajuns la apogeul creației lor în jurul lui 1900 și au fost amîndoi atrași de ideea evoluției. Hardy a izbutit mai bine în tragedie și a conceput evoluția în termenii unui meliorism social, ca o voință Schopenhauriană imanentă, ca o acțiune a „hazardului" și „întîmplării" prin care se poate irosi orice existență individuală. Shaw, care a scris come-

dii, a conceput evoluția ca avînd un caracter creator, ducînd la o politică revoluționară, la apariția Supraomului și la tot ceea ce implică metabiologia. Dar fără îndoială că nici Hardy și nici Shaw nu au vreo însemnătate ca filosofi și că ei supraviețuiesc sau sînt dați uitării prin ceea ce au realizat în poezie, proză și dramă.

La rîndul său, fiecare mod literar își dezvoltă propria proiecție existențială. Mitologia se proiectează în teologie : cu alte cuvinte poetul care se inspiră din mitologie acceptă anumite mituri ca „adevărate“ și își modelează structura poeziei în consecință. Modul romantic împînzește lumea cu ființe sau puteri fantastice, de obicei invizibile : îngeri, demoni, zîne, stafii, animale fermecate, spirite elementare, cum sînt cele din *Furtuna* și *Comus*. Dante a cultivat acest mod, dar nu într-o manieră speculativă : el a preluat ființele spirituale recunoscute de doctrina creștină și s-a limitat la acestea. Dar la un poet mai modern, interesat în tehnica acestui mod — ca de pildă Yeats — este foarte probabil să găsim proiectată întrebarea dacă aceste făpturi misterioase „există cu adevărat“ și dacă da, care dintre ele anume. Modul mimetic superior își proiectează în genere o filosofie quasi-platonică a unor forme ideale, ca dragostea și frumosul din imnurile lui Spenser sau ca virtuțile *Crăiesei Zînelor*, iar mimeticul inferior o filosofie a genezei și a organicității cum este cea a lui Goethe, care găsește pretutindeni unitate și dezvoltare. Proiecția existențială a ironiei devine poate existențialismul însuși ; iar revenirea ironiei în mit este însoțită nu numai de teoriile ciclice ale istoriei menționate mai sus, ci, într-un stadiu mai recent, de un interes foarte răspîndit pentru filosofia sacramentală și teologia dogmatică.

Eliot face distincția între poetul care își creează o filosofie proprie și cel care își însușește un sistem filosofic înrudit cu modul său de gîndire, susținînd că în cazul majorității poeților cea de a doua cale este dacă nu mai bună cel puțin mai sigură. În realitate însă, distincția este esențialmente cea dintre tehnica poeților tematici

aparţinînd mimeticului inferior şi a celor care aparţin modului ironic. Poeţi ca Blake, Shelley, Goethe şi Victor Hugo au fost siliţi de convenţiile modului lor să prezinte aspectul conceptual al imagisticii lor ca fiind auto-generat; poeţii din secolul trecut se supun unor convenţii şi canoane diferite. Dar dacă părerea expusă aici privind relaţia dintre formă şi conţinut în poezie este corectă, atunci indiferent de calea urmată, poetul are de rezolvat în genere aceleaşi probleme tehnice.

De la Aristotel încoace, critica a înclinat să considere literatura ca pe un fenomen *esenţialmente* mimetic, compus dintr-o formă „superioară“ cuprinzînd epicul şi tragedia şi selecţionîndu-şi personajele din clasele conducătoare, şi dintr-o formă „inferioară“ care se limitează la comedie şi satiră şi ale cărei personaje sînt oameni de rînd. Clasificarea mai cuprinzătoare expusă în acest capitol oferă, sper, un cadru util la care să se poată raporta concepţiile platonice asupra poeziei, care au un caracter variat şi aparent contradictoriu. *Phaedrus* tratează pe larg poezia ca mit, constituind un comentariu asupra interpretării platonice a mitului; *Ion*, care se axează pe figura unui trubadur sau rapsod, expune concepţiile enciclopedice şi memorative despre poezie proprii modului romantic; *Banchetul*, care ni-l înfăţişează pe Aristofan, adoptă standardele mimeticului superior, ele fiind probabil cele mai apropiate de concepţiile lui Platon însuşi. Celebra discuţie cu care se încheie *Republica* îşi are şi ea locul său ca polemică împotriva elementului mimetic inferior în poezie, iar în *Cratylus* facem cunoştinţă cu anumite procedee ironice, ca ambiguitatea, asociaţiile şi jocurile de cuvinte, precum şi cu întreaga terminologie readoptată de critica actuală în tratarea poeziei modului ironic — vorbim de acel curent al criticii care, printr-o şi mai subtilă ironie, s-a intitulat critica „nouă“.

De asemenea accentuarea diferită a unui aspect sau altuia al operei, în cazul nostru concretizată în clasificarea în ficţional şi tematic, corespunde celor două con-

cepţii distincte despre literatură care străbat întreaga istorie a criticii. Acestea sînt concepţia estetică şi cea creatoare, prima pornind de la Aristotel pentru care literatura este un produs, şi cea de a doua, inspirată de Longinus, care priveşte literatura ca pe un proces. Pentru Aristotel, poemul este un *techne* sau un produs estetic artificial : în calitate de critic, pe el îl preocupă în cel mai înalt grad formele ficţionale de o mai mare obiectivitate, catarsisul constituind concepţia sa fundamentală. Catarsisul implică detaşarea spectatorului atît faţă de opera de artă însăşi, cît şi faţă de autorul ei. Termenul de „distanţare estetică" este în genere acceptat în critica actuală, dar constituie aproape o tautologie ; ori de cîte ori avem de-a face cu o percepţie estetică, detaşarea afectivă şi intelectuală devine implicită. Aplicarea principiilor catarsisului la alte forme decît tragedia, cum ar fi comedia sau satira, nu-şi găseşte o fundamentare teoretică la Aristotel şi nici nu şi-a descoperit vreuna de la el încoace.

Relaţia externă dintre autor şi cititor este mai puternic reliefată în aspectul tematic al literaturii, sentimentele de milă sau de spaimă fiind mai curînd implicite sau conţinute, decît sublimate. În cazul catarsisului, sentimentele se purifică fiind ataşate obiectului lor ; cînd apar însă ca reacţii, ele sînt detaşate rămînînd la stadiul de premise în mintea noastră. Am văzut că spaima lipsită de obiect, ca premisă mintală fără de care nu putem încerca acest sentiment, este acum concepută ca *Angst* sau anxietate, un termen cam îngust denumind un simţămînt care variază de la plăcerea din *Il Penseroso* pînă la durerea din *Les Fleurs du Mal*. Tărîmului plăcerii îi aparţine şi conceptul de sublim, pentru care austeritatea, întunecimea, măreţia, tristeţea, chiar şi ameninţarea, sînt un izvor de sentimente romantice sau meditative.

De asemenea am definit mila fără obiect drept animism imaginativ care caută pretutindeni în natură calităţi umane, şi include „frumosul", termen care, prin tradiţie, corespunde sublimului. Frumosul se află în aceeaşi relaţie faţă de obiectele mici ca şi sublimul faţă

de tot ce e măreț, fiind strîns legat de gustul pentru complicat și rafinat. Zînele din folclorul englez devin Bob-de-Muștar la Shakespeare și Pigwiggen la Drayton, iar animismul lui Yeats e asociat cu gustul său pentru „multe lucruri fermecate, iscusite“ și cu imaginea „păsării de aur“ din *Plutind spre Bizanț*.

Dacă în centrul teoriei literare aristotelice se află conceptul de catarsis, la Longinus acest rol îl joacă „extazul“ sau „absorbția“. Este vorba de un proces de identificare la care participă cititorul, poemul și uneori, cel puțin pe plan ideal, poetul însuși. Îl menționăm pe cititor deoarece concepția longiniană se axează mai ales pe ecoul tematic sau individualizat : ea este mai utilă în analiza liricii, așa cum cea aristotelică ne este de mai mare folos în dramaturgie. Uneori, totuși, categoriile obișnuite de abordare nu sînt cele corecte. În *Hamlet*, după cum arăta Eliot, simțămintele stîrnite de erou își depășesc obiectul prin proporțiile lor ; însă desigur, concluzia logică ce decurge din această subtilă observație este că piesa trebuie mai degrabă privită ca o tragedie a *Angst*-ului sau a tristeței ca stare în sine, decît o simplă imitație aristotelică a unei acțiuni. Pe de altă parte, absența participării emotive în *Lycidas* a fost considerată de unii, printre care și de Johnson, drept un eșec al acestui poem, dar concluzia logică este, fără îndoială, că *Lycidas*, ca și *Samson Agonistes*, ar trebui să fie înțeles ca un catarsis în care s-a consumat întreaga pasiune.

Eseul al doilea

CRITICA ETICĂ : TEORIA SIMBOLURILOR.

INTRODUCERE

Două dintre dificultăţile determinate de lipsa unui vocabular tehnic în domeniul poeticii (Nota 15) reclamă o atenţie deosebită. Întîi, un impediment serios îl constituie faptul, relevat şi mai înainte, că nu dispunem de un termen care să denumească opera literară. Am putea invoca autoritatea lui Aristotel spre a folosi termenul de „poem" în acest sens, dar în vorbirea curentă acest cuvînt are doar înţelesul de compoziţie în versuri, şi a spune că *Tom Jones* este un poem ar fi, din punctul de vedere al limbii uzuale, o exprimare improprie. S-ar putea discuta şi dacă marile opere în proză merită să fie numite într-un sens mai larg poezie, dar răspunsul nu va depinde decît de deosebirile de gust în materie de definiţii. Încercarea de a introduce o judecată de valoare în cadrul unei definiţii a poeziei (cum ar fi : ce înţelegem, în fond, prin poem — cu alte cuvinte ce anume merită să fie numit astfel ?) nu face decît să sporească confuzia. Aşa procedează de exemplu vechiul snobism literar care proclamă superioritatea versului, atribuind cuvîntului *„prosy"* sensul de „anost" iar lui „prosaic" cel de „prozaic". Dată fiind scurtimea lor, voi întrebuinţa cît de des posibil termenul de „poem" şi cuvintele înrudite cu el, ca pe o sinecdocă ; acolo însă unde aceasta ar putea da naştere la confuzii, cititorul va trebui să accepte unele exprimări cacofonice cum ar fi „structură verbală ipotetică" şi altele de acest fel.

Cea de a doua dificultate priveşte folosirea cuvîntului „simbol". În eseul de faţă prin „simbol" se va înţelege orice unitate a structurii literare care poate fi izolată spre a fi supusă analizei critice. Un cuvînt, o expresie sau o imagine, folosite pentru a sugera un anumit lucru (ceea ce se înţelege de obicei prin simbol) constituie sim-

boluri atunci cînd pot deveni elemente distincte într-o analiză critică. În acest sens pînă și literele care se constituie în cuvinte vor face parte din simbolismul scriitorului ; cu toate că în mod normal izolarea lor are loc numai în situații speciale, ca în cazul aliterației sau grafiilor dialectale, ele mai sînt încă percepute de noi ca simboluri ale sunetelor. Potrivit cu această definiție, punctul de plecare și totodată cea mai mare parte a conținutului criticii va consta din sistematizarea simbolismului literar. În consecință este necesar să recurgem la alți termeni în clasificarea diferitelor tipuri de simbolism.

Fiindcă este imposibil să nu existe o serie de tipuri distincte : critica literară nu constituie nici pe departe o activitate simplă, unidimensională. Înțelegerea unei capodopere literare se adîncește pe măsură ce o cunoaștem mai îndeaproape. Mai mult, avem senzația că ceea ce sporește este tocmai înțelegerea operei în sine și nu numărul de asociații exterioare pe care ni le prilejuiește aceasta. Se impune, așadar, concluzia că opera literară cuprinde o multitudine sau o gamă variată de sensuri. Acest fapt a fost însă rareori luat în serios de critică, chiar și în evul mediu, cînd un sistem precis de sensuri literare alegorice, morale și anagogice era preluat din teologie și aplicat literaturii. Astăzi predomină tendința de a subordona problema sensului literar unor discipline ca logica simbolică și semantica. În cele ce urmează mă voi strădui să mă țin cît mai departe de acestea din urmă, pe bunul motiv că locul de unde trebuie să pornească în mod evident investigarea unei teorii a sensului literar se găsește în cadrul literaturii însesi.

Principiul sensului multiplu sau „polisemantic", după cum îl numea Dante, s-a transformat dintr-un simplu fundament teoretic, sau o superstiție perimată, într-un adevăr bine stabilit. El a fost confirmat de dezvoltarea simultană a cîtorva școli de critică modernă, fiecare dintre ele sprijinindu-se în cercetare pe o selecție distinctă a simbolurilor. Cel care studiază astăzi teoria criticii trebuie să

dea piept cu o armată de retoricieni care vorbesc despre „contextură“ și „asalturi frontale“, de istorici care se ocupă de tradiții și surse, de critici care fac apel la psihologie și antropologie, de aristotelieni, coleridgieni, tomiști, freudiști, jungieni, de cei care cercetează miturile, ritualurile, arhetipurile, metaforele, ambiguitățile și tiparele semnificative. Cercetătorul nu are decît două alternative : ori să adopte principiul sensului multiplu, ori să se ralieze la unul din aceste curente și să încerce mai apoi să dovedească că toate celelalte sînt mai puțin legitime. Prima cale este cea a științei, favorizînd progresul cunoașterii ; cea de a doua este calea pedanteriei care ne oferă o gamă variată de obiective, dintre care cele mai importante sînt astăzi erudiția fantastică sau critica mitică, erudiția polemică sau rafinată sau critica „nouă“.

O dată adoptat principiul sensului multiplu, putem fie să ne limităm la o poziție pur relativă și pluralistă, fie să acceptăm existența unui număr finit de metode critice viabile care pot fi înglobate într-o singură teorie. De aici nu decurge însă că sensurile s-ar constitui, conform sistemului medieval bazat pe patru nivele, într-o scară ierarhică în care primele trepte sînt relativ elementare, înțelegerea rafinîndu-se și sublimîndu-se pe măsură ce înaintăm. Termenul de „nivel“ este folosit aici numai pentru a facilita expunerea și nu trebuie luat ca o expresie a convingerii mele că ar exista o gradare în inițierea critică. Se cuvine însă să exprimăm aici o rezervă cu caracter general privind noțiunea de sens multiplu : sensul unei opere literare reprezintă numai o parte dintr-un întreg mai cuprinzător. În eseul precedent am văzut că sensul sau *dianoia* este doar unul din cele trei elemente, celelalte două fiind *mitosul* sau narațiunea și *etosul* sau caracterizarea. Este preferabil așadar să concepem nu o gamă de sensuri, ci mai curînd o gamă de contexte și relații în care să putem încadra întreaga creație literară, fiecare context avînd *mitosul* și *etosul* său specific, precum și *dianoia* sau sensul său propriu. Vom denumi aceste contexte sau relații „faze“.

FAZELE LITERALE ŞI DESCRIPTIVE. SIMBOLUL CA MOTIV ŞI CA SEMN.

În timpul lecturii atenţia noastră este simultan îndreptată în două direcţii. Una, exterioară sau centrifugă, asigură lecturii noastre o continuitate exterioară, legînd fiecare cuvînt în parte de lucrurile pe care le reprezintă sau, de fapt, de ceea ce ne aducem aminte că se asociază în mod convenţional cu ele. Cealaltă direcţie, îndreptată spre interior sau centripetă, este direcţia în care încercăm a deduce, pornind de la cuvinte, sensul alcătuirii verbale mai largi din care fac ele parte. În ambele cazuri avem de-a face cu simboluri, cu deosebirea că atunci cînd atribuim un sens exterior unui cuvînt, obţinem, pe lîngă simbolul verbal, lucrul reprezentat sau simbolizat de acesta. În realitate avem un lanţ de atari reprezentări : simbolul verbal „pisică“ este alcătuit dintr-un grup de semne negre pe o pagină, care reprezintă o înşiruire de zgomote, care la rîndul lor reprezintă o imagine sau o amintire, reprezentînd o experienţă senzorială, ce reprezintă la rîndul său un animal care miaună. Luate în acest sens, simbolurile ar putea fi numite aici semne, adică unităţi verbale care reprezintă şi indică, în mod convenţional sau arbitrar, lucruri din afara locului unde apar ele. Cu toate acestea atunci cînd încercăm să înţelegem un întreg context verbal, cuvîntul „pisică“ nu este decît un element dintr-o structură semnificativă mai largă. Funcţia sa esenţială nu este în acest caz aceea de a simboliza sau reprezenta „ceva“, ci de a conexa. Nu putem spune nici măcar că reprezintă ceva din intenţia autorului de a-l aşeza acolo, căci intenţia autorului încetează să mai existe ca factor de sine stătător o dată cu ultima revizie a operei sale. Concepute centripet sau lăuntric, ca părţi ale unei structuri verbale, elementele verbale nu sînt altceva, ca simboluri, decît simple elemente verbale în sens literal, sau unităţi ale unei structuri verbale. (A se reţine expresia „în sens literal“.)

Împrumutînd un termen din muzică, putem denumi aceste elemente *motive*.

Aceste două modalități de înțelegere se realizează simultan în orice lectură. Este imposibil să citim cuvîntul „pisică" într-un context oarecare, fără a avea pentru o clipă imaginea concretă a animalului ce poartă acest nume; este de asemenea imposibil să vezi semnul „pisică" și să nu te întrebi din ce context face parte. Structurile verbale pot fi clasificate însă după direcția *finală*, exterioară sau interioară, a sensului lor. În creațiile cu caracter descriptiv sau asertoriu, predomină direcția exterioară. Aici structura verbală este menită a reprezenta lucruri din afara sa și valoarea ei depinde de acuratețea cu care realizează acest lucru. Concordanța între fenomen și semnul verbal poartă numele de adevăr, iar absența acestei concordanțe, cel de falsitate; incapacitatea de a stabili o legătură între cele două se numește tautologie, adică o structură pur verbală care nu se poate răsfrînge în afară.

Toate structurile verbale literare se caracterizează prin direcția finală interioară a sensului lor. În literatură standardele sensului exterior joacă un rol secundar căci operele literare nu au pretenția de a descrie sau de a afirma și de aceea ele nu pot fi nici adevărate, nici false, și nici măcar tautologice, cel puțin nu în sensul în care o aserțiune de genul „binele este mai bun decît răul" constituie o tautologie. Sensul literar poate fi descris cel mai bine, cred, ca fiind ipotetic, iar relația ipotetică sau presupusă cu lumea exterioară ține de ceea ce înțelegem de obicei prin cuvîntul „imaginat". Trebuie să facem distincție între acesta și cuvîntul „imaginar", care se referă de obicei la o structură verbală asertorie care nu izbutește să-și demonstreze afirmațiile. În literatură problemele legate de realitate și adevăr sînt subordonate țelului primar al literaturii — acela de a crea o structură verbală avînd un scop în sine — iar valorile simbolurilor ca semne sînt subordonate importanței lor ca structură bazată pe o îmbinare de motive. Ori de cîte ori întîlnim

o structură verbală autonomă de acest fel, avem de-a face cu o creaţie literară. Ori de cîte ori această structură autonomă lipseşte avem de-a face cu limba, care foloseşte cuvintele ca instrumente ajutînd conştiinţa umană să facă sau să înţeleagă altceva. Literatura este o formă specializată a limbii, aşa cum limba este o formă specializată a comunicării.

Ceea ce duce la crearea structurii literare pare să fie faptul că sensul interior, tiparul verbal de sine stătător, reprezintă cîmpul de manifestare al reacţiilor legate de plăcere, frumuseţe şi interes. Contemplarea unui tipar detaşat, fie el verbal sau nu, este negreşit o sursă majoră a percepţiei frumosului şi a plăcerii care însoţeşte această percepţie. Faptul că un atare tipar poate lesne trezi un interes de acest fel este cunoscut de orice mînuitor de cuvinte, începînd cu poetul şi terminînd cu convivul care, luînd cuvîntul către sfîrşitul prînzului, trece brusc de la discursul declarativ la comunicarea unei structuri autonome de relaţii verbale cunoscută de obicei sub numele de anecdotă. Se întîmplă uneori ca o scriere care a avut iniţial un caracter descriptiv, ca de exemplu tratatele de istorie ale lui Fuller şi Gibbon, să supravieţuiască prin calitatea „stilului" sau prin ingeniozitatea structurii sale verbale, mult după ce şi-a pierdut valoarea ca reprezentare faptică.

Vechiul precept după care menirea poeziei este deopotrivă de a încînta şi de a instrui, sună ca o hendiadă stîngace, deoarece efectul exercitat de poezie asupra noastră apare ca unic; privit însă din punctul de vedere al celor două aspecte ale simbolismului, acest precept devine inteligibil. În literatură divertismentul deţine întîietatea faţă de elementul instructiv, cu alte cuvinte principiul realităţii este subordonat principiului plăcerii. În cadrul structurilor verbale asertorii raportul se inversează. Însă oricare ar fi caracterul scrierii, nici unul din cei doi factori nu poate fi eliminat.

Una din cele mai cunoscute şi mai importante trăsături ale literaturii este aceea că ea nu-şi fixează drept

scop verificarea acurateţii descriptive. Ne-ar place poate să simţim că autorul unei drame istorice cunoaşte bine evenimentele legate de tema sa și că nu se abate de la adevărul istoric decît din motive bine întemeiate. Dar nimeni nu contestă că asemenea motive pot exista în literatură ; mai mult literatura este singurul loc în care ele își găsesc justificarea. Istoricul își selectează faptele, dar a sugera că el le ordonează anume pentru a crea o structură mai simetrică, ar trece drept adevărată calomnie. Unii critici consideră că alte tipuri de structuri verbale, ca teologia sau metafizica, ar avea un sens final centripet, și că ar fi deci tautologice („pur verbale"). Părerea mea în această privinţă este că în cadrul criticii literare teologia și metafizica trebuie tratate ca structuri asertorii, deoarece se află în afara literaturii, generînd înăuntrul acesteia, asemenea tuturor factorilor care influenţează literatura din exterior, o mișcare centrifugă, indiferent dacă această mișcare vizează natura fiinţei absolute, sau modul de cultivare a hameiului. Este de asemenea limpede că raportul dintre senzaţia cititorului că își petrece timpul în mod agreabil și senzaţia că este instruit sau trezit la realitate, variază în funcţie de fiecare formă literară în parte. Impresia de realitate, de exemplu, este mult mai puternică în cazul tragediei decît în cel al comediei, deoarece în comedie logica acţiunii cedează de obicei în faţa dorinţei publicului ca piesa să se termine bine.

Privilegiul aparent unic al poetului de a ignora faptele i-a creat renumele tradiţional de mincinos de profesie ; așa se explică de ce multe dintre cuvintele care denumesc structura literară, ca „fabulaţie", „ficţiune" „mit" și altele de acest fel mai au și înţelesul derivat de „fals", după cum cuvîntul norvegian *digter* înseamnă, se pare, atît mincinos cît și poet. Dar, așa cum bagă de seamă Sir Philip Sidney, „poetul nu face niciodată afirmaţii", prin urmare nu poate să mintă și nici să spună adevărul. Asemenea matematicianului el nu urmărește adevărul descriptiv, ci respectarea postulatelor sale ipo-

tetice. Apariţia unei fantome în *Hamlet* reprezintă ipoteza „în Hamlet apare o fantomă". Ea nu este legată de existenţa sau inexistenţa fantomelor sau de părerea lui Shakespeare sau a publicului său în această privinţă. Cititorul care se opune acestor postulate, căruia nu-i place *Hamlet* deoarece nu crede în stafii sau în oamenii care vorbesc în pentametri, este, în mod evident, opac la literatură. El nu poate deosebi ficţiunea de realitate, numărîndu-se printre cei care trimit cecuri la radio pentru ajutorarea eroinelor nefericite din aşa-numitele „soap-operas" [1]. Putem remarca aici faptul (deosebit de important în cele ce vor urma) că postulatul pe care cititorul îl acceptă sau contractul la care subscrie înainte de a-şi începe lectura, sînt similare cu o convenţie.

Se spune adeseori despre cititorul care nu poate fi determinat să înţeleagă convenţia literară, că dă dovadă de „o percepţie literală". Dar cum cuvîntul „literal" derivă de la „literă" pare desul de ciudat să folosim expresia „percepţie literală" pentru nişte oameni care din punct de vedere imaginativ sînt analfabeţi. Motivul acestei anomalii prezintă un deosebit interes pentru demonstraţia noastră. Expresia „sens literal" se referă prin tradiţie la sensul descriptiv, golit de orice ambiguitate. Spunem în mod obişnuit că pisică înseamnă „literal" pisică atunci cînd acest cuvînt este un semn adecvat pentru o pisică, reprezentînd pur şi simplu animalul care miaună. Acest sens al termenului „literal" este moştenit încă din evul mediu şi se datorează probabil originii teologice a categoriilor critice. În teologie sensul literal al Sfintei Scripturi se identifică de obicei, cu sensul istoric, cu acurateţea consemnării faptelor şi adevărurilor. Comentînd versul din *Psalmi*, „cînd Israel a părăsit Eghipetul", Dante spune (Nota 16) : „judecînd numai după litera cărţii, aceasta înseamnă pentru noi *(significatur nobis)* exodul israeliţilor spre Palestina în timpul lui

1 Seriale melodramatice prezentate de radiodifuziunea sau televiziunea americană, numite astfel fiindcă erau de obicei finanţate de companiile producătoare de săpun (engl. Soap = săpun) (*n. tr.*).

Moise". Cuvîntul „înseamnă" arată că sensul literal se confundă aici cu sensul descriptiv în accepțiunea sa elementară, valabil și astăzi pentru un cercetător „literalist" al *Bibliei.*

Dar conceperea sensului literal ca simplu sens descriptiv nu slujește la nimic în critica literară. Un eveniment istoric nu poate fi, din punct de vedere literal, decît un eveniment istoric; iar narațiunea în proză care descrie acest eveniment nu poate fi, literal vorbind, decît o narațiune în proză. Sensul literal al *Divinei Comedii* nu este istoric sau în orice caz nu reprezintă o simplă descriere a unor „întîmplări reale" din viața lui Dante. Și dacă poemul nu poate fi din punct de vedere literal nimic altceva decît un poem, atunci la baza sensului poetic nu pot sta decît literele poemului, structura sa internă de motive interdependente. Într-un context critic, sînt eronate afirmațiile de genul „sensul literal al acestui poem este", continuînd apoi cu o parafrazare în proză. Orice parafrazare exprimă un sens secundar sau exterior. A înțelege literal un poem înseamnă a-l înțelege ca întreg, ca poem în sine, sub forma în care se prezintă lectorului. O asemenea înțelegere începe prin o supunere totală a intelectului și simțurilor efectului produs de creația respectivă ca întreg; ea tinde, prin efortul de a uni simbolurile, spre o percepție simultană a unității structurii. (Aceasta este ordinea logică a elementelor critice, *integritas, consonantia* și *claritas,* așa cum apar în demonstrația lui Stephen din *Portretul* lui Joyce. Nu știu care este ordinea psihologică sau dacă o asemenea ordine există — presupun însă că ea n-ar trebui să existe într-o teorie axată pe *Gestalt.)* Înțelegerea literală are în critică rolul pe care îl are observația, contactul direct al intelectului cu natura, în cadrul unei metode științifice. „Orice poem", spune Blake, „trebuie să constituie o unitate perfectă" : după cum reiese de aici, afirmația nu este o constatare de fapt privind toate poemele create pînă în prezent, ci ipoteza de la care pleacă orice

cititor atunci cînd încearcă să dezlege un poem oricît de complicat.

În orice operă de artă un rol fundamental îl joacă principiul recurenţei, pe care-l numim ritm atunci cînd se manifestă în timp, şi configuraţie cînd se desfăşoară în spaţiu. Vorbim astfel despre ritmul muzicii şi despre configuraţia picturii. Dar printr-o uşoară alambicare, vom ajunge să vorbim despre configuraţia muzicii şi ritmul picturii. Concluzia este că toate artele au atît un aspect temporal cît şi unul spaţial, indiferent care din ele primează în modalitatea prezentării. Partitura unei simfonii poate fi studiată dintr-o singură privire, ca un tipar desfăşurat ; o pictură poate fi studiată ca traiectoria unui dans complicat al ochiului. Şi operele literare se mişcă în timp asemenea muzicii şi se desfăşoară în imagini asemenea picturii. Cuvîntul „naraţiune“ sau *mitos* transmite senzaţia de mişcare percepută de ureche, iar „sensul“ sau *dianoia* transmite, sau cel puţin conservă, senzaţia de simultaneitate percepută de ochi. Ascultăm poemul în timp ce-l parcurgem, dar abia la sfîrşitul lecturii îi vom vedea dintr-o dată sensul. Mai precis această înţelegere nu este dată de *totalitatea* poemului, ci de un *tot* existent înăuntrul său ; vom avea o imagine a sensului sau *dianoiei* numai în cazul în care se realizează o asemenea percepere simultană.

Dat fiind că din punct de vedere literal un poem nu este altceva decît un poem, el aparţine în acest context clasei de obiecte denumite poeme, care la rîndul ei se încadrează într-o clasă mai largă, cunoscută sub numele de opere de artă. Din acest punct de vedere poemul prezintă un flux de sunete asemănător muzicii pe de o parte şi o configuraţie integrată de imagini asemănătoare picturii pe de altă parte. Deci, din punct de vedere literal, naraţiunea unui poem se compune din ritmul sau dinamica cuvintelor sale. Dacă un dramaturg scrie o tiradă în proză, după care o rescrie în vers alb, el produce o schimbare strategică în ritmul acesteia şi în consecinţă o schimbare în naraţiunea literală. Chiar dacă nu va în-

locui, de exemplu, decît „sosi o zi“ cu „o zi sosi“ rezultatul va fi o altă ordine a cuvintelor, de natură să determine o schimbare din punct de vedere literal a ritmului narațiunii. În mod similar sensul unei poezii reprezintă, literal vorbind, configurația sau integritatea ei ca structură verbală. Cuvintele poeziei nu pot fi izolate și atașate unor valori semantice; acestea din urmă sînt absorbite într-o complexitate de relații verbale.

Sensul cuvîntului este așadar, din punct de vedere centripet sau intern, variabil și ambiguu, ca să folosim un termen foarte răspîndit în critica de azi ; aplicat scrierilor asertorii, termenul de ambiguu primește în mod semnificativ o nuanță peiorativă. Cuvîntul „wit“ (spirit) este folosit, se pare, în *Eseu asupra criticii* al lui Pope, în nouă accepțiuni diferite. Folosirea în scrierile asertorii a unei asemenea teme semantice cu variațiuni n-ar putea duce decît la o nesfîrșită confuzie. În poezie însă, ea dezvăluie multitudinea de sensuri și contexte în care poate să apară un cuvînt. Poetul nu atribuie cuvîntului un singur sens ; el este cel care stabilește funcțiile sau resursele cuvintelor. Dar dacă vom privi simbolurile care alcătuiesc un poem ca *semne* verbale, atît poemul în sine cît și narațiunea și sensul său vor apărea într-un context cu totul diferit. Din punct de vedere descriptiv, poemul nu constituie în primul rînd o operă de artă, ci o structură *verbală,* sau o serie de reprezentări verbale din aceeași categorie cu alte structuri verbale, ca de exemplu manualele de grădinărie. În acest context narațiunea reprezintă relația dintre ordinea cuvintelor și un șir de evenimente asemănătoare celor din „realitate“ iar sensul constă din relația dintre structura sa și un grup de propoziții asertorii, conceptul de simbolism implicat aici aplicîndu-se nu literaturii și celorlalte arte, ci literaturii și celorlalte structuri verbale.

La acest nivel intervine însă un înalt grad de abstractizare. Privind narațiunea unui poem ca pe o descriere de evenimente, nu o mai concepem ca fiind literal conținută în fiecare cuvînt sau literă, ci mai curînd ca

pe o succesiune de evenimente brute, de elemente ale ordinii verbale clar observabile în exterior. În mod asemănător noțiunea pe care o avem despre sens se apropie de cea a înțelesului discursiv pe care l-ar putea reproduce parafrazarea în proză a poemului. În consecință o abstracțiune similară intervine în însuși conceptul de simbolism. Pe plan literal, unde simbolurile sînt înțelese ca motive, orice unitate pînă la literă poate fi edificatoare pentru înțelegerea noastră. Critica va trata ca semne numai simbolurile mari și foarte evidente : substantivele, verbele și sintagmele alcătuite din cuvinte importante. Prepozițiile și conjuncțiile acționează doar ca simple instrumente de legătură. În cazul cînd nu le cunoaștem dinainte sensul, dicționarul, care este înainte de toate o listă de valori semantice convenționale, nu ne poate spune nimic despre ele.

Literatura reprezintă, prin urmare, în contextul ei descriptiv un ansamblu de structuri verbale ipotetice. Acestea din urmă se situează între structurile verbale care descriu sau sistematizează evenimentele reale, ca de exemplu tratatele de istorie, și cele care descriu sau sistematizează concepte ale realității sau reprezintă obiecte fizice, ca de exemplu structurile verbale ale filosofiei și științei. Evident, nu ne putem ocupa aici de raportul dintre lumea spațială și cea conceptuală — din punctul de vedere al criticii literare însă, scrierile descriptive și cele didactice, reprezentarea obiectelor reale și respectiv a conceptelor naturale sînt pur și simplu două subdiviziuni ale sensului centrifug. Putem folosi cuvîntul „intrigă" sau „istorisire" pentru o succesiune de evenimente brute, relația dintre istorisire și istorie reieșind din însăși etimologia lor cumună. Mai greu este însă să utilizăm termenul de „idee" sau „conținut ideatic" pentru aspectul reprezentațional al configurației sau sensului major, deoarece „idee" se referă și la noțiunea față de care vrem s-o distingem. Acestea sînt dificultățile care se ivesc în elaborarea unei terminologii a poeticii.

Fazele literale și descriptive ale simbolismului sînt prezente desigur în orice operă literară. Vom constata însă (lucru valabil și pentru celelalte faze) că fiecare fază în parte este strîns legată atît de un anumit tip de literatură cît și de un anumit tip de metodologie critică. Literatura puternic influențată de aspectul descriptiv al simbolismului va tinde probabil către realism în cadrul narațiunii și către didacticism sau descriptivism în cadrul sensului. Ritmul predominant al acestei literaturi va fi vorbirea directă în proză, încercînd să creeze, în măsura în care acest lucru stă în putința unei structuri ipotetice, o imagine cît mai clară și mai fidelă a realității exterioare. Prin naturalismul documentar, asociat îndeobște cu nume ca Zola și Dreiser, literatura realizează, în măsura în care poate face acest lucru fără a înceta să mai fie literatură, o imagine a vieții al cărei criteriu de apreciere este mai curînd acuratețea descrierii decît coeziunea ei ca structură verbală. Dincolo de acest punct, elementul ipotetic sau ficțional propriu literaturii ar începe să se destrame. Granițele expresiei literare de acest gen sînt desigur foarte largi, cuprinzînd în cadrul lor întregul domeniu al poeziei, dramaturgiei și prozei realiste. Observăm însă că marea epocă a naturalismului documentar, secolul al nouăsprezecelea, a fost totodată și epoca poeziei romantice care, concentrîndu-se asupra procesului creației imaginative, relevă tocmai această tensiune dintre elementele istorice și cele asertorii specifice literaturii.

Această tensiune și-a găsit în cele din urmă o supapă în mișcarea cunoscută în general sub numele de *simbolism,* termen pe care-l putem extinde aici la curentul care străbate întreaga poezie europeană de la Mallarmé și Rimbaud pînă la Valéry în Franța, Rilke în Germania și Pound și Eliot în Anglia. Teoria *simbolismului* constituie antipodul naturalismului extrem, punînd accentul pe aspectul literal al sensului și concepînd literatura ca pe o configurație verbală centripetă, în care elementele asertorii directe și verificabile sînt subordonate integri-

tăţii configuraţiei. Teoria poeziei „pure“ sau a structurii verbale evocatoare, opusă sensului explicit, este un produs secundar al acestui curent. Marea forţă a *simbolismului* constă în faptul că a izbutit să izoleze germenul ipotetic al literaturii, chiar dacă la început a avut un caracter limitat prin tendinţa sa de a confunda această izolare cu întregul proces creator. Toate particularităţile acestui curent decurg din concepţia sa despre poezie, care se axează pe aspectul centripet al sensului. Prin urmare la baza elaborării în critică a unei teorii viabile asupra sensului literal a stat un fenomen literar relativ recent.

Premisa de la care pleacă *simbolismul*, aşa cum îşi găseşte expresia la Mallarmé de exemplu, este că în interpretarea poeziei nu trebuie să dăm neapărat un răspuns reprezentaţional la întrebarea „ce semnificaţie are acest lucru ?“ deoarece simbolul poetic se reprezintă în primul rînd pe sine în raport cu poemul. Aşadar unitatea poemului poate fi cel mai bine înţeleasă ca unitate a unei stări sufleteşti, care reprezintă la rîndul ei o fază a emoţiei, aceasta din urmă denumind condiţia psihică favorabilă senzaţiei de plăcere sau contemplării frumosului. Şi cum stările sufleteşti au o durată limitată, literatura este pentru *simbolism* esenţialmente discontinuă, poemele mai lungi dobîndind unitate numai prin utilizarea structurilor gramaticale adecvate stilului descriptiv. Imaginile poetice nu afirmă şi nu exprimă nimic, dar exprimîndu-se una pe cealaltă, sugerează sau evocă starea sufletească ce alcătuieşte substanţa poemului. Cu alte cuvinte ele exprimă sau articulează starea respectivă. Emoţia nu este haotică sau nearticulată ; ea ar fi rămas astfel dacă nu s-ar fi transformat în poem ; o dată cu această transformare ea *este* însuşi poemul şi nu ceva dincolo de acesta. Nu am greşit totuşi folosind cuvintele „sugerează“ şi „evocă“ în legătură cu *simbolismul* deoarece în cadrul acestuia cuvîntul îşi păstrează funcţia sa de ecou, e drept nu al obiectului, ci al altor cuvinte. De aici şi impresia de incantaţie pe care o produce *simbolis-*

mul asupra cititorului — o armonie de sunete și senzația de bogăție infinită a sensului, neîngrădită de denotație.

Filosofii care susțin că sensul este întotdeauna descriptiv afirmă că de vreme ce poemul nu reprezintă descrierea rațională a faptelor, el trebuie să fie descrierea unei emoții. În consecință conținutul literal al poeziei ar fi un *cri de coeur*, — ca să folosim expresia elegantă — manifestarea unui organism nervos în fața unui obiect ce pare să producă o reacție emoțională asemănătoare cu cea a cîinelui care urlă la lună. *L'Allegro* și *Il Penseroso* n-ar fi, conform acestei teorii, decît simple dezvoltări ale stărilor emoționale „sînt fericit" și respectiv „sînt gînditor". Am constatat însă că adevăratul conținut al poeziei îl constituie un tipar subtil și ambiguu care departe de a duce la asemenea afirmații explicite, caută pe cît posibil să le evite. Observăm de asemenea că în istoria literaturii ghicitoarea, oracolul, farmecele și kenningurile au apărut înainte ca literatura să prezinte sentimente subiective. Criticii care afirmă că la baza expresiei poetice se găsește ironia, adică tiparul verbal care deviază de la sensul explicit (descriptiv) se apropie mai mult, cel puțin în planul literal, de realitatea experienței literare. Structura literală este ironică deoarece „ceea ce spune" se deosebește întotdeauna prin natura și intensitatea sa de „ceea ce vrea să spună". În scrierile discursive ceea ce spune autorul tinde să aproximeze și să se identifice în mod ideal cu ceea ce intenționează să spună.

Atît critica cît și creația literară reflectă deosebirea dintre aspectul literal și cel descriptiv al simbolismului. În critica asociată cu cercetarea și revistele de specialitate poemul este tratat ca un document verbal ce trebuie corelat pe cît posibil cu istoria și ideile pe care le reflectă. Pentru acest tip de critică poemul este cu atît mai valoros cu cît este mai explicit și mai descriptiv și cu cît conținutul său ipotetic imaginar este mai ușor de separat (După cum se vede mă refer aici la un anumit gen de critică și nu la un anumit gen de critic). Pe de altă parte,

ceea ce numim astăzi „critica nouă“ (Nota 17) concepe în general poemul ca fiind, din punct de vedere literal, un poem. Această critică studiază simbolismul poemului ca pe o structură ambiguă de motive angrenate; ea privește configurația poetică a sensului ca pe o „textură“ independentă, considerînd că relațiile exterioare ale poemului trebuie abordate, la fel ca în cazul celorlalte arte, nu din punct de vedere istoric sau didactic ci pornind de la avertismentul lui Horațiu, *favete linguis.* Cuvîntul textură, sugerînd o suprafață complicată, se potrivește cel mai bine acestei abordări. Cele două aspecte ale criticii — literal și descriptiv – sînt adeseori privite ca antitetice, în același fel în care erau considerate cele două grupări corespunzătoare de scriitori în secolul trecut. În realitate ele nu se află în opoziție ci se completează reciproc; este totuși important să subliniem deosebirea de accent dintre ele înainte de a încerca să rezolvăm antiteza în cadrul unei a treia faze a simbolismului.

FAZA FORMALĂ: SIMBOLUL CA IMAGINE

Am stabilit o nouă accepțiune a termenului „sens literal“ în critică, evidențiind totodată unul din aspectele semantice secundare ale cuvîntului „literatură“ și anume sensul descriptiv obișnuit, pe care operele literare îl au în comun cu toate celelalte structuri verbale. Ni se pare însă insuficient să ne oprim la această antiteză dintre plăcut și util, dintre refugiul ironic din realitate și raportarea explicită la ea. Se va spune desigur că am nesocotit acea unitate esențială a operei literare, exprimată prin termenul literar cel mai banal, cuvîntul „formă“. (Nota 18). Aceasta deoarece el pare să unească, prin sensurile în care este de obicei folosit, cele două aspecte aparent contradictorii. Pe de o parte forma implică ceea ce numeam sens literal sau unitate a structurii; pe de altă parte, ea presupune existența unor termeni complementari, ca sub-

stanță și conținut, exprimînd înrudirea ei cu natura exterioară.. Deși nu posedă o formă naturală, poemul se înrudește în mod firesc cu natura, elaborînd, pentru a-l cita din nou pe Sidney, o „natură secundă".

Ajungem în acest fel la o concepție mai unitară a narațiunii și a sensului. Aristotel se referă la *mimesis praxeos* adică imitarea unei acțiuni, și pare să identifice această *mimesis praxeos* cu *mitosul*. În cazul de față expresia foarte concentrată a lui Aristotel se cere dezvoltată într-o oarecare măsură. Activitatea umană (*praxis*) este imitată în primul rînd de tratatele istorice sau de structurile verbale care descriu acțiuni specifice sau particulare. *Mitosul* este o imitație secundă a unei acțiuni, ceea ce nu înseamnă că se află de două ori mai departe de realitate, ci că descrie acțiuni tipice, avînd un caracter filosofic mai pronunțat decît istoria. Gîndirea umană (*theoria*) este imitată în primul rînd de descrierile discursive, care fac afirmații specifice și particulare. *Dianoia* este o imitație secundă a gîndirii, o *mimesis logou*, care înfățișează gîndirea tipică prin imagini, metafore, diagrame și ambiguități verbale care dau naștere ideilor specifice. Așadar poezia are un caracter istoric mai pronunțat decît filosofia, operînd în mai mare măsură cu imagini și exemple. Toate structurile verbale semnificative sînt imitații verbale ale procesului psihologic și fiziologic evaziv cunoscut sub numele de gîndire, un proces care înaintează șovăielnic printr-o rețea încîlcită de sentimente, convingeri iraționale imprevizibile, momente de luciditate spontană, prejudecăți raționalizate și foarte multă teamă și inerție, pentru a ajunge în cele din urmă la o intuiție incomunicabilă. Este o dovadă de naivitate să ne închipuim că filosofia nu este imitația verbală a acestui proces, ci procesul însuși.

Forma poemului în care se integrează fiecare detaliu rămîne neschimbată fie că o privim în ipostaza ei statică, fie că-i urmărim mișcarea de la un capăt la celălalt al operei, la fel cum o compoziție muzicală are o formă unică, fie că îi studiem partitura, fie că îi ascul-

tăm interpretarea. *Mitosul* este *dianoia* în mişcare; *dianoia* este *mitosul* în repaus. Unul din motivele pentru care sîntem înclinaţi să interpretăm simbolismul literar exclusiv prin prisma sensului este faptul că nu dispunem în mod obişnuit de un termen care să denumească structura dinamică a imaginilor din cadrul unei opere literare. Cuvîntul formă presupune de obicei doi termeni complementari, substanţă şi conţinut, exprimînd deosebirea între ceea ce înţelegem prin formă ca principiu formativ şi formă ca principiu constitutiv. Ca principiu formativ ea poate fi concepută ca naraţiune, structurînd temporal ceea ce Milton numea, într-o epocă de mai mare precizie a termenilor, „substanţa" cîntecului său. Ca principiu constitutiv forma poate fi concepută ca idee care uneşte întregul poem într-o structură simultană.

Normele literare cunoscute în general sub numele de „clasice" sau „neoclasice", care au jucat un rol central în Europa apuseană a secolelor XVI—XVIII, se apropie cel mai mult de această fază formală. Ordinea şi claritatea capătă o deosebită importanţă: ordinea datorită sentimentului că realizarea unei forme centrale este esenţială, iar claritatea datorită sentimentului că această formă nu trebuie să se piardă sau să se refugieze în ambiguitate, ci să rămînă în permanentă legătură cu natura, care formează însăşi substanţa ei. Aceasta este o atitudine caracteristică „umanismului", atitudine care se distinge pe de o parte prin fidelitate faţă de meşteşugul oratoricesc şi verbal şi pe de altă parte faţă de problematica istorică şi etică.

Scriitorii reprezentativi pentru faza formală — ca de exemplu Ben Jonson — erau încredinţaţi că se află în contact direct cu realitatea şi că se călăuzesc după natură. Cu toate acestea rezultatul creaţiei lor diferă radical de realismul descriptiv al secolului al XIX-lea, deosebirea decurgînd în mare măsură din concepţia lor asupra imitaţiei. În cadrul imitaţiei formale sau a mimesisului aristotelic, opera de artă nu reflectă fapte şi idei exterioare, ci se situează între model şi precept. Fap-

tele şi ideile alcătuiesc aspecte ale conţinutului ei şi nu un cîmp exterior de observaţie. Literatura cu caracter istoric nu-şi propune să cerceteze în profunzime o perioadă istorică, ci are o funcţie exemplară ; ea ilustrează faptele şi este ideală în sensul că prezintă forma universală a activităţii umane. (Ciudăţeniile limbii fac din adjectivul „exemplar“ un epitet adecvat atît pentru „model“ cît și pentru „precept“.) Deşi Shakespeare şi Jonson manifestau un interes deosebit pentru evenimentele istorice, piesele lor par a fi atemporale ; Jane Austen nu a scris literatură istorică și cu toate acestea faptul că ea reprezintă o metodă mai tîrzie şi mai exteriorizată de zugrăvire a naturii face ca imaginea societăţii din timpul regenţei, creată de ea, să aibă o valoare istorică specifică.

După cum arată Hamlet care, deși se referă la jocul actoricesc, rămîne fidel convenţiilor poeticii Renașterii, poezia așază o oglindă în faţa naturii. Trebuie să fim atenţi însă la implicaţiile acestui fapt : poezia nu este ea însăși o oglindă. Ea nu reflectă pur şi simplu o copie a naturii ; ea face ca natura să se reflecte în forma ei constitutivă. Așadar, analizînd simbolurile, criticul formal separă acele unităţi care demonstrează analogia proporţiilor dintre poem şi natura pe care acesta o imită. Din acest punct de vedere termenul cel mai potrivit pentru simbol este „imagine“. Sîntem deprinși a asocia termenul de „natură“ în primul rînd cu lumea fizică exterioară şi din această cauză tindem să concepem imaginea ca fiind esenţialmente replica unui element natural. Desigur însă că ambele cuvinte sînt mult mai cuprinzătoare : natura include atît ordinea conceptuală sau inteligibilă cît și cea spaţială, iar ceea ce numim de obicei „idee“ poate fi totodată și o imagine poetică.

Aproape că nu există principiu critic mai elementar decît cel care afirmă că întîmplările dintr-o operă literară nu sînt reale, ci ipotetice. Din anumite motive însă nu s-a înţeles niciodată pe de-a întregul că ideile cuprinse în literatură nu sînt propoziţiuni reale. ci simple for-

mule verbale care imită propoziţiunile reale. *Eseul asupra omului* nu expune un sistem metafizic optimist bazat pe spirala existenţei : el foloseşte un atare sistem ca model spre a construi o serie de afirmaţii ipotetice, mai mult sau mai puţin inutile ca propoziţii în sine, dar de o nesecată bogăţie şi sugestivitate dacă sînt înţelese în contextul lor, ca epigrame. Ca epigrame, ca structuri verbale solide, sonore, centripete, ele se pot aplica cu succes unei multitudini de situaţii umane care nu au nici o legătură cu optimismul metafizic. Panteismul lui Wordsworth, tomismul lui Dante, epicureismul lui Lucreţiu trebuie înţelese în acelaşi mod, aşa cum trebuie înţeleşi şi Gibbon, Macaulay sau Hume cînd sînt citiţi pentru stilul lor şi nu pentru ideile pe care le susţin.

Primul lucru pe care-l face critica formală este să analizeze imagistica poemului, pentru a-i descoperi configuraţia distinctivă. Imaginile recurente sau cele care revin cu insistenţă constituie, ca să spunem aşa, tonalitatea, iar imaginile variabile, episodice şi izolate formează împreună cu cele dintîi o structură ierarhică, reprezentînd analogia critică a proporţiilor poemului însuşi. Fiecare poem are propriul său domeniu spectroscopic de imagini, generat de cerinţele genului, preferinţele autorului şi de nenumăraţi alţi factori. În *Macbeth*, de pildă, imaginea sîngelui şi nesomnului se bucură de însemnătate tematică, după cum este şi firesc într-o tragedie a crimei şi mustrărilor de cuget. De aceea în versul „Preschimbîndu-l pe cel verde-n sîngeriu", culorile capătă diferite intensităţi tematice. Verdele este folosit întîmplător şi de dragul contrastului ; roşul, fiind mai apropiat de *cheia* întregii piese se aseamănă cu repetarea unui acord tonic în muzică. Inversul ar fi valabil pentru contrastul dintre roşu şi verde din *Grădina* lui Marvell.

Forma poemului rămîne neschimbată indiferent dacă îl studiem ca naraţiune sau conţinut de idei, ceea ce face ca structura imaginilor din *Macbeth* să poată fi analizată fie ca tipar rezultat din text, fie ca repetiţie ritmică

percepută de urechea ascultătorului. Circulă vaga părere că a doua cale ar duce la un rezultat mai simplu şi poate fi folosită, în consecinţă, ca un corectiv de bun-simţ pentru subtilităţile migăloase ale analizei de text. Comparaţia cu muzica ne poate fi din nou de ajutor. Ascultătorul obişnuit al unei simfonii recunoaşte prea puţin forma de sonată şi de fapt nu reuşeşte să sesizeze toate subtilităţile pe care le dezvăluie o analiză a partiturii ; cu toate acestea acele subtilităţi se găsesc într-adevăr acolo şi cum publicul aude tot ceea ce se cîntă, el receptează totul ca parte a unei experienţe lineare ; efectul intelectual este mai puţin conştient, dar nu mai puţin real. Acelaşi lucru se aplică şi în cazul efectului pe care îl produc imaginile unei drame poetice foarte concentrate.

Analiza imagisticii recurente constituie, desigur, unul din procedeele centrale ale criticii retorice sau „noi“ : cu deosebirea că în critica formală, după ce se asociază imaginile cu forma centrală a poeziei, se traduce unul din aspectele formei în propoziţii discursive. Cu alte cuvinte, critica formală înseamnă comentariu, iar comentariul este un proces de tălmăcire a sensurilor implicite ale poemului într-un limbaj discursiv, explicit. Un comentator bun nu vede într-un poem idei care nu se află acolo ; el descifrează şi tălmăceşte ceea ce există în poem, iar dovada că acel lucru se află într-adevăr acolo o furnizează analiza structurii imaginilor cu care începe un asemenea comentariu. Tactul, condiţia ideală de a nu împinge „prea departe“ nici una din concluziile interpretării, decurge din analogia care trebuie să existe între măsura în care se accentuează ideile în critică şi măsura în care se face acest lucru în poem.

Incapacitatea de a face, în practică, cea mai elementară dintre distincţiile care trebuie făcute în literatură, cea dintre ficţiune şi realitate, ipoteză şi aserţiune, creaţie imaginativă şi creaţie descriptivă, duce la concepţia critică cunoscută sub numele de „eroare intenţională“ (Nota 19) după care poetul îşi propune de la început să

transmită un anumit mesaj cititorului, criticul avînd întîi de toate rolul de a descifra această intenție. Cuvîntul intenție este analogic : el presupune corelarea a două elemente, de obicei a unui concept cu o acțiune. Această dualitate reiese și mai bine din existența unor termeni ambivalenți : „a ținti" înseamnă a aduce pe aceeași traiectorie proiectilul cu ținta. Decurge de aici că asemenea termeni se aplică în mod adecvat numai scrierilor discursive, în care corespondența dintre expresia verbală și ceea ce descrie aceasta joacă rolul cel mai important. Dar ceea ce-l preocupă înainte de toate pe poet este să creeze o operă de artă, astfel că intenția sa poate fi exprimată numai printr-o formă de tautologie.

Prin urmare intenția poetului are o direcție centripetă. Ea vizează îmbinarea cuvintelor și nu atașarea unor sensuri precise cuvintelor. Dacă ne-ar sta în putință ca, asemenea lui Gulliver în Glubdubdrib, să chemăm fantoma lui Shakespeare spre a o întreba, să zicem, ce intenție a avut într-un pasaj sau altul din piesele sale, singurul răspuns pe care l-am primi, repetat pînă la exasperare, ar fi : „Am intenționat ca acest pasaj să facă parte din piesă". Putem sesiza intenția centripetă și în alegerea unui anumit gen, deoarece poetul nu își propune pur și simplu să creeze un poem ci un anumit fel de poem. Dacă interpretăm, de exemplu, *Zuleika Dobson* ca pe o descriere a vieții de la Oxford, va trebui să luăm în considerare intenția ironică a autorului. Faptul că opera literară în forma ei finită este expresia finală a intenției autorului trebuie privită ca o axiomă euristică fundamentală. Pentru multe din lipsurile pe care un critic neexperimentat își închipuie că le descoperă într-o operă literară, motivul „ așa trebuie să fie" este suficient. Toate celelalte declarații privitoare la intenția autorului trebuie privite ca suspiciune. Părerile sau dispoziția poetului pot fi schimbătoare ; se poate foarte bine întîmpla ca rezultatul artistic să nu coincidă cu intenția inițială a poetului, care va încerca în acest caz să găsească o altă rațiune operei sale. (O caricatură dintr-un *New Yorker* de

acum cîţiva ani surprindea foarte bine acest adevăr : ea înfăţişa un sculptor care, privind o statuie pe care tocmai o terminase, îi spunea unui prieten : „Da, capul este prea mare. Cînd am s-o expun am s-o intitulez *Femeie cu capul mare*".) Dacă se va considera totuşi că intenţia transpare chiar din poem, va rezulta că acesta este incomplet, la fel cum se întîmplă la lectura unui eseu al unui student de anul întîi, cînd trebuie să recurgem mereu la supoziţii privind intenţiile autorului. Dacă scriitorul a murit cu cîteva secole în urmă, asemenea supoziţii, oricît ar părea de atrăgătoare, nu ne pot duce prea departe. Intenţia poetului se confundă, aşadar din punctul de vedere literal, cu poemul însuşi ; iar ceea ce a vrut să spună poetul în oricare dintre fragmentele sale face parte, literal vorbind, din substanţa poemului. Sensul literal este însă, după cum am văzut, schimbător şi ambiguu. Cititorul poate fi nemulţumit de răspunsul fantomei lui Shakespeare, considerînd că acesta, spre deosebire să spunem de Mallarmé, este un poet serios care a vrut de la bun început ca fragmentul respectiv să fie inteligibil în sine (adică să aibă un înţeles descriptibil sau parafrazabil). Fără îndoială că Shakespeare şi-a propus acest lucru, dar relaţia dintre acel fragment şi restul piesei dă naştere altor şi altor semnificaţii. Tot aşa cum imaginea vie a unei pisici creată de un desenator iscusit poate surprinde din cîteva trăsături de creion întreaga experienţă felină a oricărui privitor, la fel şi construcţia verbală genială cunoscută sub numele de *Hamlet*, poate să conţină un volum de semnificaţii pe care uriaşa exegeză critică a piesei, în perpetuă creştere, n-ar putea nici măcar să încerce a-l epuiza. Comentariul, a cărui funcţie este explicitarea implicitului, nu poate să distingă decît acel aspect al sensului, restrîns sau extins, care reflectă la un moment dat gradul de înţelegeré şi preferinţele anumitor cititori. Acest efort de explicitare nu are nimic de-a face cu creaţia poetică în sine. Şi mai edificatoare este relaţia dintre volumul

comentariului și o carte sfîntă ca *Biblia* sau imnurile vedice care demonstrează că atunci cînd o structură poetică atinge un anumit grad de concentrare sau de recunoaștere publică, ea dă naștere unui număr infinit de comentarii. Faptul acesta nu este în sine mai puțin plauzibil decît acela că un om de știință poate formula o lege care își găsește ilustrarea într-un număr de fenomene cu mult mai mare decît a putut el observa sau strînge vreodată ; iată de ce nu este cazul să ne mirăm, asemenea țăranilor lui Goldsmith, că o biată minte de poet a fost în stare să cuprindă atîta spirit, înțelepciune, învățătură și filosofie cîtă au împărtășit omenirii scriitori ca Shakespeare și Dante.

Cu toate acestea există în artă ceva cu adevărat misterios, ceva care ne suscită curiozitatea. În *Sartor Resartus,* Carlyle face deosebirea pe de o parte dintre simbolurile extrinsece, total lipsite de o valoare proprie, ca de exemplu crucea sau drapelul național care funcționează ca semne sau înlocuitori ai unor prezențe, și pe de altă parte simbolurile intrinsece în care se include și opera de artă. Putem deosebi pe această bază două tipuri de mistere. (Un al treilea tip, misterul-enigmă, o problemă care se cere dezlegată și rezolvată, aparține gîndirii discursive și are foarte puțin de-a face cu arta, cu excepția problemelor de ordin tehnic). Misterul esenței impenetrabile și incognoscibile este extrinsec ; el apare în artă numai atunci cînd aceasta are și o funcție ilustrativă, ca în cazul artei religioase în raport cu un om atras de aspectele ritualului. Misterul intrinsec rămîne însă un mister în sine chiar dacă am reuși să-l dezlegăm ; în acest caz dispare opoziția dintre cunoscut și necunoscut. Secretul măreției unor tragedii ca *Regele Lear* sau *Macbeth* nu trebuie căutat într-un mister ci într-o revelație, nu în ceva necunoscut sau de nepătruns, ci în ceva infinit, prezent în opera respectivă.

S-ar putea spune, desigur, că poezia, spre deosebire de scrierile discursive, nu este numai rezultatul unui proces de gîndire conștient și deliberat, ci și al unor

procese subconștiente, preconștiente, semiconștiente sau inconștiente — putem adopta la fel de bine oricare dintre aceste metafore psihologice. Creația poetică necesită un considerabil efort de voință din partea creatorului ; dar o parte din acest efort trebuie canalizat împotriva voinței înseși pentru ca procesul de creație să se transforme într-un act involuntar. Tot atît de adevărat este însă că tehnica poetică, la fel ca orice altă tehnică, este o deprindere mecanică transformîndu-se în consecință într-un reflex inconștient. Cred însă că în ultimă instanță fenomenele literare nu pot fi explicate decît din interiorul criticii și de aceea mă voi feri să recurg la clișee psihologice. Și totuși, referindu-ne la artă, pare aproape imposibil să evităm termenul de „creator" împreună cu toate analogiile biologice pe care le implică. Orice creație — de origină divină, umană sau naturală — apare ca o activitate al cărei unic scop este să elimine orice scop, să înlăture dependența sau raportarea ei finală la un alt lucru, să îndepărteze umbra care o desparte de actul conceperii.

Din păcate critica literară nu a cunoscut încă un Samuel Butler care să formuleze paradoxurile generate de paralela dintre opera de artă și organismul biologic. Putem descrie în mod obiectiv înflorirea unei lalele primăvara sau a unei crizanteme toamna, dar dacă vom privi acest proces dinăuntrul plantei, nu vom putea să nu recurgem la metafore derivate din conștiința umană și atribuite unui agent exterior ca Dumnezeu, natură, mediu, *elanul vital* sau plantei înseși. Dacă vom spune că floarea „știe" cînd trebuie să înflorească, vom recurge la o proiectare metaforică, iar dacă vom afirma că „natura știe" acest lucru, vom introduce pur și simplu în biologie vechiul cult al zeiței-mamă. Biologii vor spune pe bună dreptate că asemenea metafore teleologice sînt, prin concretețea lor nepotrivită, inutile, dînd naștere la confuzii. Același lucru va fi valabil și pentru critică în măsura în care aceasta operează cu elemente imponderabile, independente de conștiință sau de voința condusă

de rațiune. Atunci cînd un critic aduce elogii unui confrate pentru că a descoperit în opera unui poet subtilități de care acesta nu a fost probabil cîtuși de puțin conștient, el recurge la o analogie biologică. Un fulg de zăpadă este probabil cu totul inconștient de faptul că ia parte la formarea unui cristal dar fenomenul în sine merită să fie studiat chiar dacă nu vom încerca să pătrundem în procesele spirituale interne care îl generează.

Prea puțini sînt conștienți de faptul că orice comentariu nu este decît o interpretare alegorică, atașarea unor idei la structura de imagini a poeziei. Atunci cînd un critic încearcă să facă un comentariu autentic pe marginea unui poem (ca de exemplu : Shakespeare ne înfățișează în *Hamlet* tragedia nehotărîrii) el recurge în mod inevitabil la alegorie. Din punct de vedere al comentariului, literatura reprezintă așadar, în faza ei formală, alegoria potențială a unor idei și evenimente. Relația dintre un asemenea comentariu și poezie stă la baza opoziției, reliefate mai ales de către unii critici romantici, dintre „simbolism“ și „alegorie“, termenul „simbolism“ fiind folosit aici în sensul de imagini cu semnificație tematică. Este vorba despre opoziția dintre tratarea „concretă“ a simbolurilor, care pleacă de la imaginile lucrurilor reale pentru a ajunge la idei și propozițiuni și tratarea „abstractă“ care pornește de la idee, încercînd mai pe urmă să-i găsească acesteia o reprezentare concretă. Deosebirea este valabilă în sine dar ea a acumulat un imens balast de confuzii în critica modernă, generate mai ales de aplicarea nediscriminată a termenului de alegorie unei întinse varietăți de fenomene literare.

Avem de-a face cu o alegorie autentică atunci cînd poetul relevă în mod explicit corespondența dintre imaginile sale și anumite exemple sau precepte, încercînd să sugereze în acest fel modul în care ar trebui comentată creația sa. Scriitorul utilizează alegoria ori de cîte ori afirmă în mod explicit „cînd spun X mă refer și *(allos)*

la Y". Dacă procedează astfel pe tot parcursul operei sale, putem afirma, cu oarecare prudență totuși, că scrierea sa „este" o alegorie. În *Crăiasa zînelor*, de exemplu, pe lîngă funcția pe care o are în cadrul poemului, narațiunea este în mod sistematic raportată la exemplele istorice iar sensul la preceptele morale. Alegoria este, așadar, o tehnică contrapunctică, asemenea imitației canonice din muzică. Dante, Spenser, Tasso și Bunyan o folosesc la tot pasul : operele lor alcătuiesc misele și oratoriile literaturii. Ariosto, Goethe, Ibsen, Hawthorne cultivă stilul *freistimmige* în care alegoria poate fi utilizată sau abandonată după plac. Dar chiar și alegoria continuă reprezintă o structură de imagini și nu de idei deghizate, iar comentariul trebuie să încerce să scoată la iveală, ca în cazul oricărei forme literare, preceptele și exemplele sugerate de structura imaginilor în totalitatea ei.

Criticul comentator manifestă adesea o adevărată aversiune față de alegorie, fără să-și dea seama că motivul real al acestei prejudecăți este sentimentul că alegoria continuă imprimă o anumită direcție comentariului său, limitîndu-i posibilitățile de interpretare. Iată de ce el ne recomandă să-l citim pe Spenser sau pe Bunyan, de exemplu, pentru fabulația lor, și nu pentru alegorie, încercînd să sugereze prin aceasta că propriul său comentariu ar prezenta mult mai mult interes. Sau, în cel mai bun caz va inventa o definiție a alegoriei care să excludă poemele apreciate de el. Un asemenea critic este deseori înclinat să interpreteze orice gen de alegorie ca pe o alegorie naivă, o simplă transpunere a ideilor în imagini.

Alegoria naivă este o formă deghizată a genului discursiv specifică nivelului elementar al literaturii educative unde se includ de exemplu „moralitățile" jucate de școlari, dramatizările religioase și tablourile alegorice. Ele se bazează pe idei curente sau tradiționale consolidate prin educație și ritual, luînd cel mai adesea forma spectacolului ocazional. În atmosfera de entuziasm a

unei serbări populare anumite idei, comune altminteri, se transformă subit în trăiri emoţionale, ca mai apoi să dispară o dată cu încheierea festivităţilor. Înfrîngerea Răzmeriţei şi a Zîzaniei printr-o Dreaptă Cîrmuire şi Încurajare a Negoţului ar constitui o temă foarte potrivită pentru un tablou alegoric menit să-l distreze timp de o jumătate de oră pe un suveran în vizită prin regatul său. Sistemul de „mijloace audiovizuale“ şi de „mass media“ joacă un rol alegoric similar în procesul educativ contemporan. Centrul de greutate al alegoriei naive se găseşte, datorită caracterului ei scenic, în artele plastice, fiind mai realizată din punct de vedere artistic atunci cînd ia forma comicului ocazional ca în cazul caricaturii politice. Alegoriile naive din picturile murale şi statuile oficiale, deşi creează impresia de durabil şi grandios, tind să se demodeze foarte repede.

La un pol al comentariului se află aşadar alegoria naivă care datorită efortului de a-şi transmite sensurile alegorice îşi pierde cu desăvîrşire centrul literar sau ipotetic. Cînd spun că alegoria naivă tinde să se demodeze uşor, înţeleg prin aceasta că o alegorie care nu permite o cît de redusă analiză literală a imaginilor — cu alte cuvinte o scriere discursivă în care au fost introduse una sau două imagini ilustrative — va trebui să fie tratată mai curînd ca document de istoria ideilor decît ca operă literară. Astfel, cînd autorul Cărţii a doua a lui *Esdra* introduce imaginea alegorică a unui vultur prin cuvintele : „Priviţi, în dreapta s-a înălţat o aripă ce a domnit peste întreg pămîntul“, este clar că pe el nu îl interesează în suficientă măsură vulturul ca imagine poetică, pentru ca scrierea sa să se menţină în limitele expresiei literare. Expresia literară se întemeiază pe metafora pură, în timp ce alegoria naivă se bazează pe metafora eterogenă.

Putem descoperi în cadrul literaturii o scală gradată avînd la o extremitate alegoria cea mai explicită care aproape iese din limitele expresiei literare, iar la cealaltă, forma cea mai aluzivă implicită şi antialegorică. La o

extremitate a scalei întîlnim alegoriile continue ca *Drumul pelerinului* sau *Crăiasa zînelor*, precum şi alegoriile în stil liber menţionate anterior. Urmează apoi poemele caracterizate printr-o accentuată tendinţă doctrinară, în care elementele ficţionale interne au o funcţie exemplară ; aici s-ar încadra de exemplu poemele epice ale lui Milton. La mijlocul scalei se situează opere a căror structură imagistică, deşi extrem de sugestivă, se raportează implicit numai la evenimente şi idei ca în cazul celor mai multe creaţii shakespeariene. Pe măsură ce înaintăm imagistica poetică se îndepărtează tot mai mult de exemplu şi precept, asumînd treptat un caracter ironic şi paradoxal. Criticul modern se simte în sfîrşit în largul său în această zonă, modalitatea literară ironică şi implicită apropiindu-se mai mult de viziunea literală modernă a artei, de ideea că poezia trebuie să evite afirmaţia explicită.

Se cunosc mai multe tipuri de imagistică ironică şi antialegorică. Unul dintre acestea ar fi simbolul caracteristic şcolii metafizice din epoca barocului, aşa-numitul „conceit" sau asocierea deliberat forţată a unor noţiuni care sînt în mod obişnuit disparate. Procedeele paradoxale ale tehnicii folosite de poeţii metafizici se bazează pe convingerea lor că relaţia internă dintre natură şi artă dispare, transformîndu-se într-o relaţie exterioară. Un alt exemplu ar fi imaginea-substitut cultivată de simbolism care se încadrează în tehnica sugerării şi evocării obiectelor fără menţionarea lor directă. Tot aici am putea include şi imaginea denumită de T.S. Eliot „corelativ obiectiv", care determină o concentrare spre interior a emoţiei în poezie, funcţionînd în acelaşi timp şi ca substitut al ideii. Simbolul heraldic aparţine şi el acestei categorii înrudindu-se strîns, identificîndu-se aproape, cu corelativul obiectiv ; el este imaginea emblematică centrală la care ne gîndim în primul rînd atunci cînd ne referim la sensul cuvîntului „simbol" în literatura modernă. Pe această linie se înscrie litera purpurie la Hawthorne, balena albă la Melville, vaza de aur

la James sau farul la Virginia Woolf. Acest tip de imagini se deosebește de imaginea folosită în alegoria formală prin absența legăturii continue dintre natură și artă. Spre deosebire de simbolurile alegorice ale lui Spenser, de exemplu, imaginea emblematică heraldică se află într-o poziție ironică și paradoxală atît față de narațiune cît și față de sens. Ca unitate a sensului ea frînează mersul narațiunii, iar ca unitate a narațiunii, complică sensul. În ea se îmbină calitățile simbolului intrinsec al lui Carlyle, avînd o semnificație în sine, cu cele ale simbolului extrinsec, indicînd în mod ambiguu ceva din exterior. Această tehnică simbolică se bazează pe sesizarea puternicului antagonism dintre aspectul literal și cel descriptiv al simbolurilor, care explică de altfel și contrastul dintre opera lui Mallarmé și cea a lui Zola în cadrul literaturii secolului al XIX-lea.

Coborînd pe scală întîlnim procedee și mai indirecte cum ar fi asociațiile strict personale, simbolismul voit ermetic, maimuțărelile deliberate ale dadaismului și alte indicii similare ale apropierii de cealaltă limită a expresiei literare. Se impune să ținem seama de toată această gamă de posibile interpretări, ca să putem corija atît punctul de vedere al criticilor medievali și renascentiști, care susțineau că poezia majoră trebuie tratată cît mai mult posibil ca alegorie continuă, cît și cel al criticilor moderni după care poezia este esențialmente antialegorică și paradoxală.

Literatura ni se prezintă acum ca un ansamblu de creații ipotetice care, nedepinzînd neapărat de lumile adevărului și realității, dar nefiind nici în mod obligatoriu separate de acestea, poate intra în orice fel de relații cu ele, de la cele mai explicite pînă la cele mai puțin explicite. Aceasta ne amintește de relația dintre matematică și științele naturii. Asemenea literaturii, matematica recurge la o metodă ipotetică caracterizîndu-se prin consecvență internă și nu printr-o modalitate descriptivă sau o redare fidelă și exterioară a naturii. Atunci cînd se aplică unor realități exterioare, ceea ce se verifică nu

este adevărul afirmațiilor, ci aplicabilitatea lor. Cum în cadrul acestui eseu am folosit la tot pasul pisica drept emblemă semantică, voi recurge din nou la ea, ilustrînd cele spuse prin soarta pisicii lui Ruskin care, deși nu se afla în odaie, a fost înșfăcată de către acesta și azvîrlită pe fereastră. Acest fapt a constituit obiectul unei dispute dintre Yeats și Sturge Moore (Nota 20) cu care prilej se comenta tocmai distincția mai sus menționată. Oricine încearcă să-și confrunte judecata cu realitățile exterioare nu poate să nu recurgă pînă la urmă la un crez axiomatic. Deosebirea dintre un fapt empiric și o iluzie nu ține de logică și nu poate fi prin urmare demonstrată. Ea se „demonstrează" doar prin necesitatea practică și afectivă de a crede în existența acestei deosebiri. Pentru poet *qua* poet această necesitate nu există așa cum nu există nici o rațiune poetică care să-l împingă la afirmarea sau negarea existenței vreunei pisici, reale sau ruskiniene.

Concepția după care arta este legată de realitate printr-o relație potențială, care nu este nici directă, nici negativă, rezolvă în cele din urmă dicotomia dintre agreabil și instructiv, dintre stil și mesaj. Deosebirea dintre „încîntare" și plăcere este destul de greu de sesizat ; ea a avut drept rezultat acel hedonism estetic la care ne refeream în introducere, — incapacitatea de a face distincția dintre aprecierile personale și cele impersonale în evaluarea artei. Vechea teorie a catarsisului pornește de la ideea că emoția artistică nu reprezintă producerea unei emoții reale ci producerea și eliminarea emoției reale în exterior pe un alt fond, pe care l-am putea numi exaltare sau exuberanță : viziunea unui lucru eliberat din cătușele experienței, sentimentul pe care i-l dă cititorului transmutația experienței într-o formă de mimesis, a vieții în artă, a rutinei în joc. În centrul educației liberale ceva se cere cu necesitate eliberat. Metafora creației sugerează imaginea paralelă a nașterii și intrării organismului nou născut în ciclul existenței autonome. Extazul creației și articularea acestuia produc, la un anumit nivel al efortului creator, cotcodăcitul găinii ; pe

un alt plan însă el generează starea de spirit pe care criticii italieni o numeau *sprezzatura* și căreia Hoby îi spunea, traducîndu-l pe Castiglione, „dezlănțuire", acel sentiment de exuberanță și eliberare pe care îl trezește disciplina desăvîrșită în care dansatorul se confundă cu dansul.

Este imposibil să ne închipuim că ceea ce Milton numea „somptuoasa tragedie" ar putea provoca un sentiment real de întristare sau durere. Fără îndoială că *Perșii* lui Eschil și *Macbeth* al lui Shakespeare sînt tragedii, dar ambele se asociază cu cîte o sărbătoare națională — victoria de la Salamina și respectiv încoronarea lui James I. Unii critici aplică și creației shakespeariene teoria factorului emoțional, vorbind despre existența unei „perioade tragice" între 1600 și 1608 cînd se presupune că dramaturgul ar fi fost peste măsură de nefericit. Este imposibil însă ca un artist, realizînd o operă de talia *Regelui Lear*, să nu încerce un sentiment de exuberanță și dacă nu avem nici un drept să atribuim această stare de spirit dramaturgului, putem în schimb să calificăm astfel cu certitudine efectul pe care îl are această piesă asupra noastră. Pe de altă parte, orbirea lui Gloucester are, oricît ar părea de ciudat, funcția de a ne distra, cu atît mai mult cu cît plăcerea pe care ne-o produce n-are nimic de-a face cu sadismul. Atunci cînd o operă literară ne „deprimă" de vină este fie modul în care a fost scrisă, fie reacția cititorului. Arta pare să producă un sentiment de bucurie care, deși numit de unii, printre care și de Wordsworth, „plăcere" este de fapt mai cuprinzător decît aceasta. „Exuberanța este frumusețe" spunea Blake. Aceasta ni se pare o rezolvare aproape definitivă nu numai a problemei de mai puțină importanță a definirii frumosului, ci și a unei chestiuni cu mult mai importante, aceea a semnificației reale a catarsisului și extazului.

Desigur această exuberanță are în egală măsură un caracter intelectual cît și unul emoțional: Blake însuși

era înclinat să definească poezia drept „o alegorie care se adresează facultăților intelectuale". Universului uman îi sînt proprii trei tipuri de constrîngeri exterioare : cea exercitată asupra acțiunii, sau legea ; cea exercitată asupra gîndirii sau faptul ; și cea exercitată asupra sentimentului, care însoțește întotdeauna senzația de plăcere fie că este produsă de *Paradisul* lui Dante sau de o înghețată. Dar în lumea imaginației se înalță, eliberată de aceste constrîngeri, o a patra forță care conține etica, frumosul și adevărul, fără a fi însă niciodată subordonată acestora. Opera imaginativă nu ne oferă imaginea măreției individuale, a poetului ci viziunea a ceva impersonal cu mult mai impresionant, viziunea unui act hotărîtor de eliberare spirituală, a recreării omului.

FAZA MITICĂ : SIMBOLUL CA ARHETIP

În cadrul fazei formale poemul nu se încadrează nici în categoria scrierilor „artistice" nici în cea a scrierilor „verbale", reprezentînd o clasă de sine stătătoare. Forma sa implică două aspecte. În primul rînd ea este unică, fiind un produs artificial sau o *techne* cu o structură specifică a imaginii care trebuie cercetată ca un obiect în sine, fără referire imediată la alte lucruri cu care se aseamănă. În consecință, critica trebuie să pornească de la poem și nu de la o concepție anterioară despre poezie sau de la o definiție a acesteia. În al doilea rînd, poemul nu este decît un exemplar dintr-o clasă de forme similare. Deși știa că dintr-un anumit punct de vedere *Oedipus Tyrannus* nu se aseamănă cu nici o altă tragedie, Aristotel își dădea seama că această piesă aparține totuși clasei denumite tragedie. Noi care am avut prilejul să cunoaștem opera lui Shakespeare și pe cea a lui Racine, putem adăuga că tragedia reprezintă mai mult decît o simplă fază a teatrului grec. Elementele aparținînd tragediei pot fi descoperite și în opere literare care nu aparțin genului dramatic. Pentru a înțelege așadar ce

este tragedia trebuie să ieșim din cadrul strict istoric și să abordăm problema definirii unui aspect al literaturii văzut în ansamblul său. Dacă vom lua în considerare relațiile exterioare ale unui poem cu celelalte poeme, vom constata că două concepte — convenția și genul — capătă, pentru prima dată, o deosebită importanță în critică (Nota 21).

La baza studiului genurilor stau analogiile formale. Critica documentară și istorică se caracterizează prin imposibilitatea folosirii unor asemenea analogii. Ea poate detecta în mod destul de plauzibil influențele existente sau inexistente, dar dacă i se va cere să compare o tragedie shakespeareană cu una de Sofocle numai pe considerentul că ele aparțin aceluiași gen, criticul istoric va fi silit să se mărginească la considerațiuni generale privind tragismul condiției umane. În mod similar nimic nu ne izbește mai mult în critica retorică decît totalul dezinteres față de problemele legate de gen : cînd analizează o operă literară, pe criticul retoric nu-l interesează prea mult dacă aceasta este o piesă, un poem liric sau un roman. El poate chiar să afirme că în literatură nu există genuri. Aceasta se datorește faptului că el studiază structura pur și simplu ca pe o operă de artă și nu ca pe o creație artificială cu o funcție posibilă. Dar pe lîngă surse și influențe (dintre care multe nu au în realitate nici cel mai vag caracter analogic), mai întîlnim în literatură o serie de alte analogii de o factură diferită ; descoperirea lor reprezintă o parte importantă a experienței noastre literare reale, indiferent de rolul pe care l-a deținut ea în critică pînă în prezent.

Principiul fundamental al fazei formale, după care poemul este o imitație a naturii, are ca rezultat, în ciuda incontestabilei sale solidități, izolarea poemului de restul creațiilor similare lui. Poemul poate fi studiat însă nu numai ca imitație a naturii, ci și ca imitație a altor poeme. După cum ne arată Pope, Virgiliu a descoperit că a lua drept model natura înseamnă în ultimă instanță a-l

lua drept model pe Homer. Dacă vom privi poemul prin prisma relației sale cu alte poeme, ca o unitate a poeziei, vom ajunge la concluzia că studiul genurilor trebuie să se întemeieze pe studiul convenției. Critica literară care-și propune să întreprindă un asemenea studiu va trebui să se bazeze pe acel aspect al simbolismului care leagă poemele între ele, fixîndu-și ca obiect studiul simbolurilor comune mai multcr poeme. Țelul ei final este să cuprindă în cîmpul investigației sale nu numai poemul izolat, ca imitație a naturii, ci întreaga ordine verbală, ca reflectare în planul artei a ordinii din natură.

Toate formele artistice sînt supuse în egală măsură convenției, în mod obișnuit însă ne putem da seama de acest lucru numai dacă nu sîntem prea familiarizați cu convenția respectivă. Elementul convențional din literatură este mascat în prezent cu multă grijă de legea drepturilor de autor care pretinde că fiecare operă artistică reprezintă o invenție suficient de personală pentru a putea fi brevetată. În consecință factorii care contribuie astăzi la convenționalizarea literaturii moderne — ca de exemplu modelarea politicii redacționale după cerințele cititorilor, avînd ca rezultat convenționalizarea conținutului periodicelor — trec adeseori neobservați. A demonstra că A s-a inspirat din B este doar operă de erudiție atunci cînd A nu mai este în viață, dar dovada unui furt moral dacă A mai trăiește încă. Aceasta determină aprecierea eronată a unei întregi categorii de opere literare în care intră și poezia lui Chaucer, de exemplu, constînd în cea mai mare parte din traduceri sau parafrazări ale creațiilor altora; sau piesele lui Shakespeare al căror text reproduce uneori cuvînt cu cuvînt sursa de inspirație, sau poemele lui Milton, care nu voia altceva decît să se inspire cît mai mult din *Biblie*. Dar numai cititorul neexperimentat caută cu orice preț *sîmburele* de originalitate din aceste opere. Avem deseori tendința să considerăm că este absolut necesar ca valoarea creației unui poet să se deosebească, dacă nu chiar să contrasteze, cu ceea ce este valoros în operele din

care s-a inspirat; ajungem astfel să nesocotim unele elemente critice esenţiale, concentrîndu-ne atenţia asupra unora periferice. Adevărata măreţie a *Paradisului Redobîndit*, ca operă poetică, nu este dată în primul rînd de grandioasele ornamente retorice pe care le-a adăugat Milton sursei sale de inspiraţie, ci de însăşi tema pe care poetul o preia şi o *transmite* cititorului. Ideea că poetului major i se încredinţează o temă majoră este pentru Milton un fapt incontestabil; ea contrazice însă majoritatea prejudecăţilor privind creaţia literară, specifice modului mimetic inferior, prejudecăţi care ne sînt transmise prin intermediul educaţiei.

Deprecierea convenţiei pare să fie o consecinţă, dacă nu chiar un aspect esenţial al tendinţei, apărută o dată cu romantismul, de a acorda individului o poziţie ideal superioară în raport cu societatea sa. Concepţia opusă, conform căreia copilul nou-născut suferă influenţa eredităţii şi a mediului care îl leagă de societatea dinainte constituită, se apropie mai mult de realitate, fiind preferabilă celei dintîi ca punct de plecare, indiferent de doctrinele pe care le-a generat. Transpusă în plan literar ea ne demonstrează că poemul se naşte, asemenea copilului, într-o ordine verbală dinainte constituită, purtînd marca structurii poetice căreia îi aparţine. Copilul nou născut, privit ca unitate a individualităţii, reproduce întocmai trăsăturile societăţii sale; acelaşi tip de relaţii se stabilesc şi între poemul nou creat şi societatea poetică din care face parte.

Nu putem accepta o teorie literară care nu face distincţia dintre elementele originale şi cele preluate, presupunînd că poetul „creator“ se aşează la masă cu un creion şi o coală albă de hîrtie în faţă pentru a produce în cele din urmă un poem, printr-un act miraculos de creaţie *ex nihilo*. Acest mod de creaţie nu este propriu fiinţei umane. Aşa cum orice nouă descoperire ştiinţifică este o manifestare a unui fenomen care se găsea dinainte în stare latentă în cadrul ordinii naturale, legîndu-se totodată logic de întreaga structură a ştiinţei, tot astfel

și poemul nou creat exprimă ceva dinainte existent în stare latentă, în cadrul ordinii verbale. Literatura poate avea drept *conținut* realitatea, viața, experiența, natura, adevărul imaginativ, condițiile sociale sau orice altceva ; dar ea nu se compune în sine din toate acestea. Un poem nu se poate naște decît din alte poeme ; la fel, romanele se nasc din alte romane. Literatura își autodetermină forma ; ea nu i se poate impune din exterior : *formele* literare nu pot avea o existență extraliterară așa cum nici formele de sonată, fugă sau rondo nu pot exista în afara muzicii.

Nimeni nu contesta acest lucru înainte ca procesul de comercializare a literaturii să mascheze un număr considerabil de realități critice. Cînd Milton a început să compună poemul dedicat lui Edward King, el nu și-a pus întrebarea „ce aș putea să spun despre King ? " ci „cum ar trebui tratat subiectul acesta pentru ca rezultatul să fie un poem ?". Ideea după care convenția presupune lipsă sentimentului, poetul realizînd impresia de „sinceritate" (care reprezintă, de fapt, articularea unei emoții) numai prin nesocotirea ei, este contrazisă de toate faptele de istorie și experiență literară. Originea acestei teorii trebuie căutată tot în conceperea poeziei ca descriere a unei emoții, al cărei sens „literal" este dat de sentimentele personale ale poetului. Un studiu competent al literaturii va demonstra însă destul de repede că adevărata deosebire dintre un poet original și un epigon constă pur și simplu în faptul că cel dintîi este un imitator mai profund. Ideea de originalitate ne trimite la originile literaturii, așa cum radicalismul ne conduce la rădăcinile sale. Remarca lui T.S. Eliot că un poet bun este mai curînd tentat să preia întocmai decît să imite (Nota 22) ne furnizează o concepție mai echilibrată a convenției, subliniind faptul că poemul se leagă în mod specific de alte poeme și nu de niște abstracțiuni vagi ca tradiția sau stilul. Legea drepturilor de autor și practicile legate de ea fac ca romancierul modern să nu poată împrumuta din alte opere literare altceva decît titlul : *Cui îi bate*

ceasul, Fructele mîniei, Zgomotul și furia sînt doar cîteva exemple care demonstrează cîtă noblețe impersonală și ce bogăție asociativă poate cîștiga scriitorul prin contactul cu convenția.

Așa cum se întîmplă și cu alte creații divine, tatăl unui poem este mult mai greu de identificat decît mama sa. Faptul că aceasta din urmă este însăși natura, domeniul realității obiective, considerat ca domeniu al comunicării, nu poate fi contestat de nici o teorie literară cît de cît competentă. Dar atîta timp cît vom continua să credem că poetul este tatăl poemului, vom fi incapabili să distingem literatura de structurile verbale discursive. Creația scriitorului discursiv este un act deliberat, în care voința acționează, împreună cu sistemul simbolic utilizat, asupra masei de obiecte descrise. Dar poetul care creează sub impulsul inspirației și nu al voinței nu poate fi tatăl propriului său poem ; în cel mai bun caz el poate fi mamoșul, sau, și mai precis, pîntecul naturii-mame, eul ei cel mai intim, dacă ne putem exprima astfel. Faptul că revizuirea unui poem este posibilă, că poetul poate reveni asupra formei acestuia, schimbînd-o pe alocuri, nu pentru că așa i-ar suna mai bine, ci pur și simplu pentru că așa *este* mai bine, demonstrează cu claritate că poetul este silit să aducă pe lume poemul de îndată ce acesta i s-a înfiripat în minte. El trebuie să aibă grijă ca această naștere să se producă în cît mai bune condițiuni și fără nici un accident, iar dacă poemul se naște viu el este, la rîndul său, nerăbdător să se desprindă de poet, țipînd să fie desprins de toate cordoanele ombilicale și tuburile nutritive ale personalității acestuia.

Adevăratul părinte sau principiu formativ al poemului este însăși forma poemului, manifestare a spiritului universal al poeziei, acel „unic generator" al sonetelor shakespeariene, care nu este nici poetul, nici înduioșătoarea fantomă a domnului W. H. ci pur și simplu subiectul ales de poet, unicul suveran al pasiunii sale. Cînd poetul se referă la principiul *intern* care dă

formă poemului, se presupune că el renunţă la invocarea tradiţională a muzelor-femei, considerîndu-se pe sine într-un fel de relaţie feminină, sau cel puţin receptivă, faţă de un anume zeu sau stăpîn, fie acesta Apolo, Dionisos, Eros, Isus sau (ca în cazul lui Milton) Sfîntul Duh. Ovidiu spunea : „Est *deus* in nobis“ ; în epoca modernă am putea aminti în acest context afirmaţiile pe care le face Nietzsche în *Ecce Homo* cu privire la propria sa inspiraţie.

Problema convenţiei se reduce în ultimă instanţă la problema comunicării artei, căci literatura este incontestabil o modalitate de comunicare întocmai ca şi celelalte structuri verbale asertorii. Privită în ansamblul ei poezia nu mai apare ca un simplu agregat de artificii care imită natura, ci ca una dintre activităţile umane creatoare concepută ca întreg. Dacă am adopta în acest context termenul de „civilizaţie“ am putea spune că a patra fază consideră poezia una din modalităţile tehnice ale civilizaţiei. Această fază studiază aşadar aspectul social al poeziei situînd creaţia poetică în centrul comunităţii. Simbolul funcţionează aici ca o unitate comunicabilă, căreia îi vom da numele de arhetip, adică imagine tipică sau recurentă. Prin arhetip vom înţelege un simbol care leagă un poem de altul contribuind astfel la unificarea şi sistematizarea experienţei noastre literare. Şi aşa cum arhetipul este un simbol comunicabil, tot aşa critica arhetipală priveşte literatura în primul rînd ca fapt social şi ca mod de comunicare. Prin studiul convenţiilor şi genurilor ea caută să încadreze poemele în corpul poeziei ca întreg.

Repetarea într-un mare număr de poeme a anumitor imagini obişnuite de natură concretă, ca marea sau codrul de exemplu, nu poate fi numită nici măcar „coincidenţă“, deoarece termenul acesta se aplică de obicei numai elementelor structurale cărora nu li se poate atribui nici o funcţionalitate. Această repetiţie evidenţiază însă cu multă pregnanţă unitatea proprie atît naturii pe care o imită poezia cît şi activităţii de comunicare la care

aceasta ia parte. Datorită lărgirii contextului de comunicare prin intermediul educației, o povestire despre mare poate avea o rezonanță profundă în imaginația unui cititor care nu a părăsit niciodată provincia Saskatchewan căpătînd astfel un caracter arhetipal. Faptul că imaginile pastorale sînt folosite în mod deliberat în *Lycidas*, de exemplu, tocmai pentru caracterul lor convențional, ne convinge de însăși existența convenției modului pastoral și ne face să asociem aceste imagini cu alte componente ale experienței noastre literare.

Astfel ne vom gîndi în primul rînd la originea convenției pastorale în opera lui Teocrit, unde apare pentru întîia oară elegia pastorală ca adaptare literară a ritualului lamentației lui Adonis (Nota 23) ajungînd mai apoi prin Teocrit la Virgiliu și la întreaga tradiție pastorală pînă la *Calendarul păstorului* și mai tîrziu la *Lycidas* însuși. Ne vom gîndi apoi la complicata simbolistică pastorală a *Bibliei* și a religiei creștine, incluzînd pe Abel, psalmul al 23-lea precum și pe Cristos, păstorul cel bun, la rezonanțele ecleziastice ale cuvintelor „păstor“ și „turmă“, la veriga de legătură dintre tradiția clasică și cea creștină, egloga mesianică a lui Vergiliu. Ne vom referi apoi la dezvoltarea simbolismului pastoral în *Arcadia* lui Sidney și *Crăiasa zînelor* precum și la comediile shakespeariene a căror acțiune se desfășoară într-un decor silvan și la alte opere de acest fel ; ne vom putea opri la variantele postmiltonice ale elegiei pastorale, la Shelley, Arnold, Whitman și Dylan Thomas ; vom putea stabili o legătură și cu convențiile pastorale din pictură și muzică. Pe scurt, vom putea dobîndi perspectiva unei întinse culturi umaniste prin simpla alegere a unui poem convențional și urmărirea arhetipurilor sale de-a lungul întregii literaturi. Un poem cu caracter convențional mărturisit, cum este *Lycidas*, necesită o critică capabilă a-l îngloba în studiul literaturii ca întreg și este normal ca acest proces să înceapă chiar din timpul lecturii, în conștiința fiecărui cititor cultivat. Acest fenomen își găsește un corespondent în matematică sau știință, unde

opera de geniu este asimilată atît de repede de întregul domeniu, încît diferența dintre activitatea creatoare și cea critică devine aproape imperceptibilă.

Dacă nu vom accepta existența elementului arhetipal sau convențional în imagistică, capabil să conexeze poemele între ele, nu ne vom putea forma o deprindere mintală sistematică prin simpla lectură a operelor literare. Dar dacă nu ne mulțumim doar cu simpla cunoaștere a literaturii, ci încercăm să descoperim mecanismul acestei cunoașteri, vom constata că de fapt în mintea noastră are loc în timpul lecturii un proces inconștient de transformare a imaginilor în arhetipuri literare convenționale. Un simbol cum este cel al mării sau al cîmpiei nu va rămîne exclusiv în interiorul operei lui Conrad sau Hardy : el se asociază în mod necesar cu multe alte opere, dînd naștere unui simbol arhetipal al literaturii în ansamblu. Moby Dick nu poate rămîne numai în cadrul romanului lui Melville : el există dinainte în experiența noastră imaginativă în care au pătruns balauri marini și leviatani o dată cu Vechiul Testament. Și ceea ce se aplică cititorului se aplică *a fortiori* și poetului care ajunge destul de repede la concluzia că cea mai bună școală a sufletului său este contemplarea propriei măreții.

În cadrul fiecărei faze a simbolismului există un punct unde criticul este silit să facă abstracție de universul de cunoștințe al poetului. Astfel, criticul istoric sau documentar nu poate să nu-i atribuie, mai devreme sau mai tîrziu, lui Dante calificativul de poet „medieval", noțiune care lui Dante însuși îi era străină și de neînțeles. În critica arhetipală cunoștințele poetului nu prezintă interes decît în măsura în care el se referă în creația sa la alți poeți, se inspiră din aceștia („sursele" sale) sau folosește în mod deliberat o convenție. Controlul poetului nu se poate extinde dincolo de limitele creației sale. Criticul arhetipal este singurul în stare să studieze modul în care se raportează poemul respectiv la restul literaturii. Trebuie să se țină seamă și aici de

deosebirea dintre literatura bazată pe o convenţie explicită cum ar fi *Lycidas*, în care poetul însuşi începe prin a se referi la Teocrit, Virgiliu, poeţii pastorali renascentişti sau *Biblie* şi literatura care încearcă să ascundă sau să ignoreze legătura sa cu convenţia. Ideea dreptului de autor, ca şi natura revoluţionară a concepţiei despre creaţie proprie modului mimetic inferior au dus, printre altele, şi la opoziţia manifestată de mai toţi scriitorii secolului nostru, faţă de studierea imagisticii lor din punct de vedere arhetipal ; în consecinţă, în abordarea acestei perioade majoritatea arhetipurilor vor putea fi stabilite numai prin intermediul investigaţiei critice.

Ca să luăm un exemplu la întîmplare, în romanul secolului al XIX-lea întîlnim frecvent convenţia celor două eroine, una brună şi cealaltă blondă. Prima este de regulă o făptură pătimaşă, urîtă, trufaşă, de origine străină sau semită asociindu-se într-un mod sau altul cu indezirabilul sau cu un fruct oprit, ca incestul de exemplu. Cînd cele două eroine îşi dispută acelaşi erou, intriga trebuie de obicei să găsească o modalitate de a o elimina pe eroina brună, sau de a o transforma într-o soră, dacă povestirea se termină bine. În acest context putem cita romane ca *Ivanhoe*, *Ultimul mohican*, *Femeia în alb*, *Ligea*, *Pierre* (care este o tragedie, deoarece eroul o preferă pe eroina brună, care îi este totodată şi soră), *Faunul de marmură* şi aşa mai departe. O versiune masculină stă la baza simbolisticii din *La răscruce de vînturi*. Tehnica folosită aici se bazează tot atît de mult pe o convenţie ca şi numele pe care i-l dă Milton lui Edward King inspirîndu-se din eglogele lui Vergiliu, dar mînuirea convenţiei este în acest caz imprecisă sau, mai bine spus, „inconştientă". Atunci cînd întîlnim un bărbat, o femeie şi un şarpe în cartea a noua a *Paradisului pierdut*, nu ne îndoim cîtuşi de puţin de legătura lor convenţională cu figurile similare din *Cartea genezei*. În *Conacele verzi* de Hudson, eroul şi eroina se întîlnesc pentru întîia oară într-un decor cvasi-paradiziac şi în prezenţa unui şarpe :

aici autorul nu ne oferă nici cel mai mic indiciu privind natura convenţională a imaginilor sale. Atunci cînd un critic întîlneşte în Spenser figura Sfîntului Gheorghe, Cavalerul Crucii roşii, purtînd o cruce roşie pe fond alb, el poate deduce originea acestei imagini. Cînd însă va întîlni personajul feminin din *Cealaltă casă* de Henry James, numit Rose Armiger care poartă o rochie albă şi o umbrelă roşie, el este pus în faţa unei enigme (Nota 24). Este evident că o lacună, nu o dată criticată, a educaţiei contemporane şi anume dispariţia unui fond cultural comun, care face ca aluziile biblice sau mitologice ale poetului modern să aibă mai mică greutate decît s-ar cădea, se datorește în mare măsură folosirii tot mai puţin explicite a arhetipurilor.

După cum se ştie Whitman a fost partizanul concepţiei anti-arhetipale în literatură, îndemnîndu-şi muza să nu se inspire din războiul troian, ci să caute teme mai noi. Aceasta este o prejudecată tipică modului mimetic inferior şi deci firească la un scriitor de factura lui Whitman, care, în acest caz, are şi în acelaşi timp nu are dreptate. Nu are dreptate deoarece tema războiului troian va rămîne şi pe viitor o parte integrantă a moştenirii culturale apusene, ceea ce va face ca aluziile la Agamemnon din *Leda* lui Yeats şi din *Sweeney printre privighetori* de Eliot să-şi păstreze întreaga forţă cumulativă pentru cititorul cultivat. El are însă dreptate, desigur, atunci cînd simte că mediul imediat şi contemporan este cel care determină în mod normal *conţinutul* poeziei. În raport cu temperamentul său artistic, el a procedat bine concepîndu-şi poemul *Cînd a înflorit liliacul în prag ultima oară* ca pe o elegie închinată lui Lincoln şi nu ca pe o lamentaţie convenţională de tip adonisiac. Cu toate acestea, elegia sa este din punctul de vedere al *formei* la fel de convenţională ca şi *Lycidas*, deoarece regăsim în ea imaginea florilor purpurii aşternute pe coşciug, a luceafărului care scapătă în amurg, a „primăverii pururea renăscînde" şi alte asemenea procedee convenţionale. Poezia reorganizează datele universului aşa cum i se

prezintă poetului, dar formele în care este organizat acest conţinut decurg din însăşi structura poeziei.

Arhetipurile sînt grupări asociative care se deosebesc faţă de semne prin caracteristicile lor de complexe variabile. Un asemenea complex cuprinde deseori în cadrul său un mare număr de asociaţii erudite specifice, comunicabile numai datorită faptului că un număr mare de oameni, aparţinînd unei anumite culturi, le cunosc semnificaţia. Cînd vorbim despre „simbolism" în viaţa de toate zilele, ne gîndim la anumite arhetipuri culturale erudite cum ar fi crucea sau coroana, sau la anumite asociaţii convenţionale ca cea a albului cu nevinovăţia sau cea a verdelui cu gelozia. Ca arhetip, verdele poate simboliza tot atît de bine speranţa, lumea vegetală, libera trecere în circulaţie sau naţionalismul irlandez, dar ca semn verbal cuvîntul verde nu poate reprezenta altceva decît o anumită culoare. Unele arhetipuri sînt atît de strîns legate de o anumită asociaţie convenţională încît este aproape imposibil să nu o sugereze ; un exemplu în acest sens este figura geometrică a crucii care în mintea noastră se asociază în mod inevitabil cu moartea lui Cristos. O artă *total* convenţionalizată ar fi o artă în care arhetipurile sau unităţile comunicabile ar fi în exclusivitate un şir de semne esoterice. Putem întîlni acest fenomen în artă — de exemplu în unele din dansurile sacre indiene — dar el nu a apărut încă în literatura apuseană, iar opoziţia manifestată de scriitorii moderni faţă de „depistarea" arhetipurilor din opera lor, se explică prin dorinţa lor firească de a menţine pe cît posibil multiplele sensuri ale imaginilor şi de a împiedica limitarea posibilităţilor interpretative. Putem spune despre creaţia unui poet că manifestă o tendinţă esoterică atunci cînd o anumită asociaţie revine cu insistenţă în opera sa, fapt ilustrat de exemplu de notele de subsol ale lui Yeats la unele din poemele sale de început. Nu există însă asociaţii *necesare* : este adevărat că unele dintre ele nu au un sens foarte uşor descifrabil, ca în cazul asocierii întunericului cu groaza sau misterul ; nu putem

afirma însă că există corespondențe intrinsece sau interne a căror prezență este întotdeauna necesară. După cum vom vedea în cele ce urmează, expresia de „simbol universal“ poate căpăta semnificație într-un anumit context, dar nu în cel de față. Fluxul literaturii asemenea oricărui curent, caută în primul rînd cele mai ușoare căi de scurgere : poetul care folosește asociațiile cele mai bătătorite va comunica cu cea mai mare repeziciune.

La un pol al literaturii se găsește convenția pură, pe care poetul o folosește tocmai pentru că a fost foarte des întrebuințată în același mod înaintea sa. Procedeul este specific poeziei naive, epitetelor fixe și refrenelor standard ale romanțului medieval și baladei, intrigilor convenționale și tipurilor dramei naive, manifestîndu-se într-o mai mică măsură, în *topoi* (Nota 25) sau clișeele retorice care, ca orice alte idei exprimate în literatură, sînt atît de anoste cînd apar ca simple enunțuri, dar extrem de fertile și variate cînd funcționează ca principii structurale ale creației literare. La celălalt pol se află elementul variabil pur, adică încercarea deliberată de a realiza ceva nou și inedit, arhetipurile devenind în consecință mai puțin evidente și mai complexe. Drept rezultat al folosirii unor asemenea procedee ajunge să fie pusă sub semnul întrebării însăși funcția de comunicare a literaturii. Și totuși, după cum spunea Coleridge, extremele se întîlnesc și poezia anticonvențională devine în scurt timp, la rîndul ei, o convenție, care va fi cercetată de specialiști perseverenți, obișnuiți cu terenurile literare sterpe. Între aceste două extremități convențiile variază de la cele mai explicite pînă la cele mai implicite, de-a lungul unei scale comparabile cu scala mai înainte amintită a alegoriei și paradoxului. Cele două scale pot fi adesea suprapuse sau identificate, dar transpunerea imaginilor în exemple și precepte este un proces cu totul diferit de cel al preluării identificării imaginilor în alte poeme.

În imediata vecinătate a polului convenției pure se află traducerea, parafrazarea și acea tehnică de prelucrare

a unei surse la care recurge Chaucer cînd se inspiră din Boccaccio în (poemul său *Troilus și Cresida)* și în *Povestea cavalerului*. Urmează apoi convenția deliberată și explicită ca cea pe care am observat-o în *Lycidas*. După aceasta vine convenția paradoxală sau ironică, incluzînd parodia ; adesea folosirea acesteia este un semn că anumite modalități stilistice de abordare a convențiilor au început să se perimeze. Urmează apoi căutarea (cu orice preț) a originalității prin respingerea totală a convenției explicite, folosirea în consecință a unei convenții implicite, de felul celei pe care o observăm la Whitman. Aceasta este urmată la rîndul ei de tendința de a identifica originalitatea cu creația „experimentală", care se bazează în prezent pe analogia cu descoperirile științifice și care este adesea calificată drept „respingere a convenției". Și, desigur, fiecare etapă a literaturii, inclusiv cea modernă, se caracterizează prin folosirea unui mare volum de convenții superficiale și neesențiale, avînd ca rezultat crearea unor opere literare cărora cei mai mulți cercetători literari preferă să le acorde un loc intermediar : seriile interminabile de sonete și poezii de dragoste elisabetane, comediile bazate pe formulele de intrigă ale lui Plaut, poeziile pastoarle ale secolului al XVIII-lea, romanele cu happy-end ale secolului al XIX-lea, precum și alte opere ale unor epigoni sau discipoli, școli sau curente în general.

Rezultă de aici că arhetipurile pot fi cel mai lesne studiate pe o literatură puternic convenționalizată, cu alte cuvinte o literatură prin excelență naivă, primitivă și populară. Sugerînd posibilitatea unei critici arhetipale, mă refer așadar la posibilitatea extinderii metodei de cercetare comparatiste și morfologice, aplicate în studiul actual al basmelor și baladelor, la restul operelor literare. Faptul mi se pare cu atît mai realizabil cu cît în prezent nu se mai face o delimitare foarte strictă între literatura populară și primitivă și cea cultă. Vom constata totodată că literatura superficială, aparținînd genurilor mai sus-menționate, este extrem de prețioasă pentru critica

arhetipală, pur şi simplu datorită caracterului ei convenţional. Dacă în acest studiu mă voi referi la fel de des la literatura populară ca şi la cele mai izbutite romane şi poeme epice, o voi face din acelaşi motiv care-l împinge pe un compozitor să explice noţiunile elementare de contrapunct, ilustrîndu-le, cel puţin la început, pe o melodie ca *Trei şoareci orbi* mai curînd decît pe o foarte complexă fugă de Bach.

Fiecare fază a simbolismului se caracterizează printr-un anumit mod de abordare a naraţiunii şi sensului. În faza literară, naraţiunea reprezintă o înlănţuire de sunete semnificative iar sensul un tipar verbal complex şi ambiguu. În faza descriptivă, naraţiunea constituie o imitare a evenimentelor reale, iar sensul o imitare a obiectelor sau propoziţiilor reale. În faza formală, poezia se situează între exemplu şi precept. Faptul exemplar conţine un element de *recurenţă;* preceptul, sau afirmarea a ceea ce ar trebui să se întîmple, conţine un puternic element de *dorinţă,* sau ceea ce am numi „aspiraţie către o împlinire". Aceste elemente de recurenţă şi dorinţă trec în prim plan în cadrul criticii arhetipale, care analizează poemele ca unităţi ale poeziei în ansamblu, iar simbolurile ca unităţi ale comunicării.

Privit din acest punct de vedere, aspectul narativ al literaturii este un act recurent de comunicare simbolică, altfel spus, un ritual. Naraţiunea este studiată de către criticul arhetipal ca un ritual sau o imitare a activităţii general-umane şi nu pur şi simplu ca o *mimesis praxeos* sau imitare a *unei* acţiuni. În mod similar conţinutul semnificativ este dat în critica arhetipală de conflictul dintre dorinţă şi realitate care se întemeiază pe mecanismul visului (Nota 26). Ritualul şi visul formează, aşadar, conţinutul narativ şi semnificativ al literaturii, dacă o privim din punctul de vedere al aspectului ei arhetipal. Analiza arhetipală a intrigii unui roman sau unei piese şi-ar propune să realizeze acţiunile generice, recurente

sau convenţionale care prezintă analogii cu ritualul : căsătoria, înmormîntarea, iniţierea intelectuală sau socială, execuţia unui condamnat sau parodia ei, izgonirea proscrisului nevinovat şi aşa mai departe. Analiza arhetipală a înţelesului sau semnificaţiei operei respective s-ar ocupa de forma ei generică, recurentă sau convenţională, concretizată în tonul folosit de scriitor şi în deznodămînt care, indiferent dacă este tragic, comic sau ironic, reprezintă pentru critic o expresie a relaţiei dintre dorinţă şi experienţă.

Elementul recurenţei se împleteşte cu cel al dorinţei, ele avînd aceeaşi importanţă atît în ritual cît şi în vis. În faza sa arhetipală, poemul imită natura, nu ca pe o structură sau un sistem (ca în cadrul fazei formale), ci ca pe un proces ciclic. Principiul recurenţei în ritmul artei pare să reflecte repetarea unor fenomene naturale care facilitează înţelegerea timpului de către om. Ritualurile se grupează în jurul mişcărilor ciclice ale soarelui, lunii, anotimpurilor şi vieţii omeneşti. Fiecărei etape/segment crucial al experienţei (zorii zilei, apusul, fazele lunii, vremea semănatului şi a culesului, echinoxurile şi solstiţiile, naşterea, iniţierea, căsătoria şi moartea) îi corespunde un anumit ritual. Ritualul tinde către o naraţiune ciclică pură care ar consta, în cazul cînd un asemenea lucru este realizabil, dintr-o repetare automată şi inconştientă. Ceea ce se găseşte totuşi în centrul tuturor acestor fenomene repetabile este ciclul recurent central al somnului şi al stării de veghe, frustrarea eului în timpul zilei şi trezirea sinelui său titanic în timpul nopţii.

Criticul arhetipal studiază poemul ca parte a poeziei iar poezia ca parte a întregului proces de imitare a naturii de către om, cunoscut sub numele de civilizaţie. Civilizaţia nu este numai o imitare a naturii, ci însuşi procesul de creare a unei forme umane generale pe baza acesteia, proces stimulat de acea pornire irezistibilă pe care am numit-o dorinţă. Nevoia de hrană şi adăpost ne

face să nu ne mulțumim numai cu rădăcini sau peșteri : ea produce formele umane ale naturii cunoscute sub numele de agricultură și arhitectură. Dorința nu este așadar dictată de o simplă necesitate materială, căci nevoia de hrană nu-l va împinge niciodată pe un animal să-și planteze o grădină ; ea nu izvorăște nici dintr-un sentiment al frustrării și nici din ambiția de a poseda un anumit lucru. Dorința nu se stinge odată cu atingerea țelului propus ; ea reprezintă forța motrice a progresului uman. În acest sens dorința este aspectul social a ceea ce numeam în plan literal emoție, acea tendință spre articulare, care ar fi rămas într-o stare amorfă dacă poemul nu ar fi eliberat-o, dîndu-i expresie prin forma sa. În mod similar, civilizația descătușează și materializează dorința. Munca reprezintă temelia practică a civilizației, iar poezia are, în aspectul său social, funcția de a exprima, sub forma unei ipoteze verbale, o viziune a țelurilor muncii și a formelor pe care le poate asuma dorința.

Dorința presupune totuși și o dialectică morală. Noțiunea de buruiană nu există decît în raport cu cea de grădină, așa cum lupul este un dușman și mai de temut în raport cu o stînă de oi. Din punctul de vedere al aspectului ei social sau arhetipal, poezia nu încearcă doar să ilustreze împlinirea dorinței ; ea caută să definească și piedicile care-i stau în cale. Ritualul nu este doar un act recurent ci și o expresie a raportului dialectic dintre dorință și repulsie : aspirația către fertilitate sau victorie, aversiunea față de sterilitate sau dușman. Există ritualuri de integrare socială așa cum există și ritualuri ale exilării, execuției sau pedepsei. Visul se caracterizează printr-o dialectică similară : putem vorbi atît despre visul împlinirii dorinței cît și despre coșmarul repulsiei. Critica arhetipală se întemeiază așadar pe două ritmuri sau tipare structurale, unul ciclic și celălalt dialectic.

Contopirea ritualului cu visul într-o formă de comunicare verbală dă naștere mitului. În acest context ter-

menul de mit are un sens oarecum diferit față de cel din eseul precedent. Acest sens este însă la fel de cunoscut, iar ambiguitatea nu mi se datorește în nici un caz mie, ci dicționarului. Pe de altă parte între cele două sensuri există o legătură reală, care va reieși tot mai pregnant pe măsură ce vom înainta în analiză. Mitul explicitează și face comunicabile ritualul și visul. Ritualul, prin însăși natura sa, nu se poate explicita singur : el este pre-logic, pre-verbal și într-un anumit sens pre-uman. Asocierea lui cu calendarul pare să lege existența umană de dependența biologică față de ciclul natural caracteristic plantelor și într-o oarecare măsură animalelor. Toate elementele naturale care par să prezinte o analogie cu opera de artă, ca de exemplu floarea sau cîntecul păsării, se bazează pe sincronizarea dintre un organism și ritmurile mediului său natural, în special cele ale anului solar. Unele manifestări ale sincronizării la animale, ca de exemplu dansul păsărilor în perioada împerecherii, ar putea fi numite și ele cu aproximație ritualuri. Mitul este prin excelență uman, deoarece nici cea mai inteligentă prepeliță nu poate inventa vreo poveste, fie ea oricît de absurdă pentru a explica zgomotele pe care le produce în perioada împerecherii. În mod similar, visul este în sine un sistem de aluzii criptice la propria existență a celui care visează, aluzii pe care el nu le înțelege pe deplin și pe care nu le poate valorifica, din cîte știm, în nici un fel. Toate visele însă conțin și un element mitic, avînd o putere de comunicare independentă, ilustrată nu numai de binecunoscutul exemplu al lui Oedip, ci și de orice colecție de basme populare. Funcția mitului nu este așadar numai de a conferi un sens ritualului și o structură narativă visului : el reprezintă însăși identificarea ritualului cu visul, proces în care cel dintîi apare ca dinamizare a celui de-al doilea. Lucrul nu ar fi posibil dacă ritualul și visul nu ar fi legate printr-un factor comun, care face dintr-unul expresia socială a celuilalt ; vom analiza acest factor

comun către sfîrşitul studiului de faţă. Ajunge să spunem aici că ritualul reprezintă aspectul arhetipal al *mitosului*, iar visul aspectul arhetipal a ceea ce numeam *dianoia*.

Regăsim aici deosebirea de accent menţionată în primul eseu ca diferenţiind literatura ficţională de cea tematică. Unele forme literare, ca dramaturgia de exemplu, prezintă o pronunţată analogie cu ritualul, avînd în literatură o funcţie similară ritualului în religie şi anume cea de spectacol social sau colectiv. Alte forme, ca romanţul de exemplu, ne inspiră o analogie cu visele. Analogiile cu ritualul pot fi mai uşor descoperite în piesa naivă sau spectaculară decît în teatrul care se adresează unui public cult sau în cel bazat pe o tradiţie îndelungată : în piesa populară, în teatrul de păpuşi, în pantomimă, în farsă, sau în tablourile alegorice precum şi în derivatele lor — masca, opera comică, filmul comercial sau spectacolul de varietăţi. Analogiile cu visul reies mai cu seamă din romanţul naiv, unde se încadrează poveştile populare şi basmele, care exprimă atît de bine mirajul împlinirii unor vise fermecate şi imaginea de coşmar a căpcăunilor şi vrăjitoarelor. Piesa naivă şi romanţul naiv au desigur o serie de elemente comune. Piesa naivă este adeseori simpla dramatizare a unui romanţ, strînsa înrudire a romanţului cu ritualul fiind demonstrată de romanţurile medievale, legate de o anumită perioadă a anului — solstiţiul de iarnă, o dimineaţă de mai, ajunul zilei unui sfînt — sau de un ritual de castă cum ar fi de exemplu turnirul. Faptul că arhetipul este înainte de toate un simbol *comunicabil* explică în mare măsură larga circulaţie a baladelor populare şi pantomimei, care, asemenea multora dintre eroii lor, înving toate barierele impuse de limbă sau cultură. Şi iată că revenim aici la ideea că literatura aparţinînd prin excelenţă fazei arhetipale a simbolismului creează impresia unei structuri primitive şi populare.

Prin acestea înţeleg că cele două tipuri de structuri pot comunica între ele în timp şi respectiv în spaţiu. Astfel sensul lor este aproape identic. Literatura de largă

accesibilitate este de obicei disprețuită de publicul cult al epocii respective, pe motiv că este de proastă calitate; ea se devalorizează în raport cu acest public inițial pe măsură ce se ridică o nouă generație, pentru ca treptat să fie învăluită într-o palidă aureolă de „ciudățenie", publicul cult începînd să manifeste interes pentru ea și investind-o cu noblețea arhaică proprie oricărei creații primitive. Această impresie de arhaic revine ori de cîte ori un scriitor de geniu recurge la forme populare, cum se întîmplă în ultimele creații shakespeariene sau în Biblie, la sfîrșitul căreia întîlnim un basm despre o fecioară nefericită, un erou care ucide, balauri, o zgripțuroaică și un oraș fermecat, cu sclipiri de nestemate. Folosirea arhetipurilor într-un context social este întotdeauna caracterizată prin arhaism.

O dată ajunși aici este necesar să menționăm și să combatem concluziile eronate la care ne-ar putea duce teoria contractului mitologic. Mai precis, se poate vorbi despre existența contractului social în cadrul unei teorii politice cu condiția să ne limităm la fapte observabile în structura actuală a societății. Atunci însă cînd aceste fapte fac parte dintr-o istorie care reflectă lucruri întîmplate într-un trecut atît de îndepărtat încît afirmațiile autorului nu mai pot fi zdruncinate prin dovezi palpabile, iar cititorului i se spune doar că secole în urmă oamenii au cedat sau delegat sau au fost siliți să cedeze prin înșelăciune puterea, teoria politică se transformă pur și simplu într-una din minciunile doctrinare ale lui Platon. Și de vreme ce singura dovadă a acestui eveniment trecut este analogia sa cu faptele prezente, acestea ajung să se compare cu propriile lor umbre. Critica literară ce se ocupă de mit suferă încă de o asemenea denaturare, deoarece ea de abia a reușit să depășească stadiul contractului istoric.

Dată fiind importanța pe care o prezintă ritualul și visul pentru criticul arhetipal, este cît se poate de firesc ca acesta să manifeste un interes deosebit pentru studierea ritualului în cadrul antropologiei și a visului în ca-

drul psihologiei contemporane. Astfel cercetările lui Fraser în *Ramura de aur*, referitoare la originea în ritual a dramei naive, precum și studiile jungiene privind fondul oniric care stă la baza romanțului naiv, prezintă o valoare incomensurabilă pentru criticul literar. Dat fiind însă că domeniul de cercetare al antropologiei, psihologiei și criticii literare nu este încă destul de bine delimitat trebuie evitat cu multă grijă pericolul determinismului. Pentru criticul literar, ritualul reprezintă conținutul acțiunii dramatice și nu sursa sau originea acesteia. *Ramura de aur* este din punct de vedere al criticii literare un eseu privind conținutul dramei naive, legat de ritual : ea reconstituie așadar un ritual arhetipal pe baza căruia pot fi derivate logic și nu cronologic principiile structurale și generice ale dramaturgiei. Pentru criticul literar nu are nici cea mai mică importanță dacă un asemenea ritual a avut sau nu cîndva o existență istorică. Este foarte probabil ca ritualul ipotetic al lui Fraser să fi prezentat multe și izbitoare analogii cu ritualurile adevărate, descoperirea unor asemenea analogii făcînd parte din însăși argumentația sa. Dar o analogie nu se confundă în mod necesar cu o sursă, o influență, o cauză sau o formă embrionară și cu atît mai puțin ea nu constituie o identitate. Legătura literară dintre dramaturgie și ritual este, ca în cazul oricărui alt aspect al activității umane în raport cu dramaturgia, o legătură între formă și conținut și nu între sursă și derivatul său.

Criticul se ocupă prin urmare numai de acele structuri ale ritualului sau visului care sînt prezente în mod real în opera studiată, indiferent de modul în care au ajuns acolo. În studierea literaturii antice, discipolii lui Frazer au elaborat o teorie generală privind conținutul spectacular sau de ritual al teatrului grec. Cu toate că *Ramura de aur* se pretinde a fi o operă antropologică, influența ei asupra criticii literare a depășit cu mult cîmpul de investigație pe care acest studiu și l-a fixat inițial și nu este încă exclus ca ea să se dovedească cu timpul a fi chiar o operă de critică literară. Prezența

structurii ritualului în unele creații dramatice — căci nimeni nu poate tăgădui de exemplu că sacrificiul uman reprezintă o temă centrală în *Ifigenia în Taurida* — nu trebuie să-l determine pe critic să ia o atitudine în controversa istorică privind *descendența* teatrului grec din ritual, controversă care ține de un cu totul alt domeniu. Reiese de aici că ritualul înțeles drept conținut al acțiunii, mai precis al acțiunii dramatice, se află în stare latentă în ordinea cuvintelor, nefiind cîtuși de puțin rezultatul unei influențe directe. Constatăm că pînă și în secolul al XIX-lea teatrul ocazional devine primitiv și popular ca în piesa *Mikadoul*, pe care am mai dat-o ca exemplu și mai înainte ; reapare aici întregul aparat critic al lui Frazer — fiul regelui, parodia jertfei, analogia cu sărbătoarea din Sacaea și multe alte elemente de care Gilbert nu se sinchisise și nu era cîtuși de puțin conștient. Aceste elemente revin din simplul motiv că reprezintă cel mai bun mijloc de a capta atenția publicului, lucru pe care un dramaturg experimentat nu poate să nu-l intuiască.

Prestigiul criticii documentare, care se ocupă în exclusivitate de sursele de inspirație și de moștenirea culturală, i-a condus pe mulți dintre criticii arhetipali la concluzia eronată, că originea tuturor acestor elemente de ritual trebuie căutată, ca în cazul succesiunii legale la tron, într-un trecut foarte îndepărtat, făcînd apel în mod conștient la o credință nefundamentată pe dovezi. Criticii arhetipali încearcă de obicei să justifice uriașele lacune cronologice care rezultă din această concepție prin teorii ca cea a memoriei rasiale sau concepții după care istoria s-ar baza pe taine păstrate timp de secole sub forma unor culturi sau tradiții esoterice. Este destul de ciudat că atunci cînd criticii aretipali recurg la un cadru istoric, ei emit aproape invariabil ipoteza unei degenerări continue, care urmează unui veac de aur ce se pierde în cea mai îndepărtată antichitate. Astfel, preludiul la istorisirile despre Iosif ale lui Thomas Mann, relevă originea cîtorva din miturile noastre cele mai importante

în Atlantida, idee a cărei valoare arhetipală o depăşeşte pe cea istorică. Atunci cînd critica arhetipală a luat din nou avînt în secolul al XIX-lea, declanşînd moda miturilor solare, s-a făcut încercarea de a o parodia, dovedindu-se cu neştirbită plauzibilitate că Napoleon reprezintă un mit al soarelui. Această ridiculizare îşi atinge ţinta numai în clipa în care metoda suferă o alterare istorică. Din punct de vedere arhetipal, concepem viaţa lui Napoleon ca pe un mit al soarelui ori de cîte ori ne referim la zorii carierei sale, la zenitul faimei sale sau, la eclipsa norocului său.

Istoria socială şi culturală care se confundă cu antropologia într-un sens mai larg va fi întotdeauna o componentă a contextului criticii şi cu cît se va păstra mai net distincţia dintre tratarea antropologică şi cea critică a ritualului, cu atît acestea vor avea mai mult de cîştigat reciproc. Acelaşi lucru se poate spune şi despre relaţia dintre psihologie şi critică. Cea mai importantă unitate a poeziei, superioară ca dimensiuni poemului izolat, este întreaga operă a poetului respectiv. Biografia creatorului va face totdeauna parte din critică ; este normal ca pe biograf să-l intereseze poezia scriitorului respectiv, aceasta reprezentînd pentru el un document personal, o expresie a aspiraţiilor lui intime, asociaţiilor, ambiţiilor, precum şi dorinţelor exteriorizate sau refulate. Studiile care se ocupă de aceste aspecte formează o parte esenţială a criticii. Desigur nu mă refer la cele de proastă calitate care nu fac altceva decît să proiecteze viaţa erotică a autorului asupra victimei sale într-o formă mascată, raţionalizată şi clinică, ci la acele studii serioase, care sînt scrise cu competenţă tehnică, atît în materie de psihologie cît şi de critică şi în care autorul este conştient de pronunţatul caracter ipotetic şi de incertitudinea concluziilor sale.

Acest mod de abordare se dovedeşte a fi foarte util dacă îl aplicăm scriitorilor tematici aparţinînd modului mimetic inferior — îndeosebi romanticilor, la care starea sufletească formează însuşi obiectul poeziei. Dramatur-

gul însă, conştient de la primul său cuvînt că „cei care trăiesc pentru a-i desfăta pe semenii lor trebuie să găsească ei înşişi o desfătare în viaţă“, ar putea să considere că poetul este un fel de abstracţiune ireală, ruptă de comunitatea sa literară. Să presupunem că un critic constată că un anumit tipar revine obsedant în piesele lui Shakespeare. Dacă folosirea acestui tipar la Shakespeare este unică, neobişnuită, cu totul originală, am putea afirma că ea este determinată, măcar parţial, de o motivaţie psihologică. Dacă vom găsi vreo dovadă că el a continuat să folosească acest tipar chiar atunci cînd publicul a încetat să-l mai aprecieze, atunci vom putea fi aproape siguri că avem de-a face cu un element psihologic subiectiv. Dacă însă vom descoperi acelaşi tipar în scrierile unui mare număr de dramaturgi contemporani cu el, nu vom putea să nu recunoaştem că avem de-a face cu o convenţie. Dacă îl vom descoperi în opera unor dramaturgi aparţinînd altor epoci şi culturi, va trebui să admitem că avem de-a face chiar cu un gen anumit, determinat de necesităţile structurale ale teatrului însuşi. Observăm într-adevăr că o serie de procedee revin cu insistenţă în comediile shakespeariene ; criticul literar trebuie să compare aceste procedee cu cele ale altor dramaturgi, în cadrul unui studiu morfologic al formei comice. În caz contrar ar însemna să negăm erudiţia pe drept cuvînt apreciată a lui Shakespeare, care ne face să vedem în această repetare a procedeelor un fel de Artă a Fugii în comedie.

Ori de cîte ori va analiza un poem, psihologul va fi tentat să regăsească în structura sa structura visului, avînd atît un conţinut latent cît şi unul exteriorizat. Pentru criticul literar, conţinutul exteriorizat al poemului este însăşi forma acestuia şi în consecinţă conţinutul latent reprezintă conţinutul propriu-zis, adică *dianoia* sau tema (Nota 27). Aceasta din urmă întruchipează, din punct de vedere arhetipal, conflictul dintre dorinţă şi realitate. S-ar părea că ne învîrtim într-un cerc şi to-

tuși nu este chiar așa. Criticul are de rezolvat o problemă care nu apare de loc într-o analiză pur psihologică, aceea a unui conținut latent comunicabil, a visului inteligibil, concepția lui Platon despre artă ca fiind un vis care se adresează unor minți treze. Pentru psiholog, toate simbolurile onirice au un caracter individual și sînt interpretate în termenii vieții personale a celui care visează. Acest simbolism individual nu există pentru critic sau, în cazul în care el apare totuși, datoria sa este să nu-l lase să rămînă în această formă.

O ilustrare a celor de mai sus ne-o oferă analiza freudiană a piesei *Oedipus Tyrannus*, care demonstrează că forța acestei piese se datorește în mare parte faptului că ea este o dramatizare a complexului lui Oedip. Elementele dramatice și psihologice pot fi legate între ele fără a se face vreo referire la viața personală a lui Sofocle, despre care nu cunoaștem absolut nimic. Jung și discipolii săi continuă să accentueze conținutul impersonal, considerînd că puterea de transmitere a arhetipurilor se poate explica prin teoria unui subconștient colectiv — ipoteză care nu prezintă, după părerea mea, nici o utilitate pentru critica literară.

Constatările noastre referitoare la intenția scriitorului rămîn valabile în ceea ce privește reacția publicului. Ambele se caracterizează printr-o direcție centripetă ; ca și în procesul de creare a artei, și în procesul de receptare a ei există implicații de care publicul nu este cîtuși de puțin conștient. Momentele izolate de înțelegere a acestor implicații nu acoperă decît cîteva detalii ale complexului proces de receptare a artei de către public. Așa se explică cum un poet ca Tennyson a putut fi elogiat pentru puritatea limbii, dar citit pentru puternicul senzualism erotic al versurilor sale. La fel a fost posibil ca un critic modern să utilizeze în analiza unei opere de artă cele mai bogate resurse pe care i le oferă știința contemporană, fără să-i fie cîtuși de puțin teamă de anacronism.

Astfel, *Bolnavul închipuit* este o piesă despre un om care, în termenii secolului al XVII-lea şi fără îndoială în însăşi concepţia lui Molière, nu era bolnav cu adevărat, ci numai îşi imagina că este. Un critic modern poate veni cu obiecţia că viaţa nu este atît de simplă, că se poate foarte bine ca acest *malade imaginaire* să fie de fapt un *malade véritable* suferind în realitate de absenţa dorinţei fireşti de a-şi vedea copiii crescînd şi de recăderea în vîrsta copilăriei, lucru de care soţia sa — cea de a doua, în treacăt fie zis — îşi dă pare-se destul de bine seama, răsfăţîndu-l şi alintîndu-l cu expresii ca : „pauvre petit fils" [1]. Un asemenea critic va găsi cheia întregii comportări a lui Argan în remarca sa sinceră din finalul scenei cu micuţa Louison (a cărei natură erotică nu i-ar putea scăpa criticului : „Il n'y a plus d'enfants" [2]. Indiferent dacă această interpretare este corectă sau nu, ea nu denaturează textul lui Molière, dar în acelaşi timp nu ne spune nimic despre personalitatea dramaturgului. Ca gen, piesa este o comedie, prin urmare ea va trebui să se sfîrşească bine ; Argan va trebui aşadar să fie trezit întrucîtva la raţiune, va trebui să iasă la iveală faptul că soţia sa, care a avut funcţia dramatică de a-i întreţine obsesia, i-a fost în realitate un duşman. Intriga apare deci ca un ritual, care se încheie cu înlăturarea ţapului ispăşitor, urmată imediat de o căsătorie, tema fiind dată de tiparul oniric al conflictului dintre dorinţa iraţională şi realitate.

În eseul următor vom face o analiză detaliată a criticii arhetipale şi a aplicării sale practice. Aici nu ne interesează deocamdată decît locul ei în contextul general al criticii. Din punct de vedere arhetipal, arta face parte din civilizaţie, pe care am definit-o mai înainte ca fiind procesul de transformare a naturii într-o formă umană. Pe măsură ce evoluează, civilizaţia dezvăluie tot mai mult conturul acestei forme umane ; principalele

1 = bietul meu băieţel (n. tr.).
2 = nu mai există copii (n. tr.).

ei componente sînt : orașul, grădina, ogorul, stîna etc. cît și societatea umană însăși. Simbolul arhetipal este de obicei un element natural, investit cu un sens uman și subordonat concepției critice după care arta este un produs al civilizației, o viziune a țelurilor activității umane.

O asemenea viziune va idealiza în mod necesar unele aspecte ale civilizației, ridiculizîndu-le sau ignorîndu-le pe celelalte ; cu alte cuvinte, contextul social al artei este în același timp și un context moral. Orice artist trebuie să stabilească un raport de înțelegere cu comunitatea din care face parte ; mulți creatori, dintre cei mai valoroși chiar, se mulțumesc doar cu rolul de a fi purtătorii de cuvînt ai comunității lor. Din punct de vedere al semnificației sale morale însă, poetul reflectă și urmărește de la distanță ceea ce comunitatea căreia îi aparține realizează în mod concret prin activitatea sa practică. Iată de ce din punct de vedere moral, artistul este dator să sprijine activitatea societății din care face parte prin plăsmuirea unor ipoteze realizabile, care să imite activitatea și gîndirea omenească, astfel încît să sugereze modalități de realizare ale amîndorora. Dacă el nu va face acest lucru, ipotezele sale vor fi calificate în cel mai bun caz drept fanteziste sau nerealiste. Se adoptă mai mult sau mai puțin această concepție a artei, reafirmîndu-se în acest fel ideea enunțată de Platon la sfîrșitul *Republicii.* Demonstrația lui Platon ne conduce literalmente la concluzia că, potrivit cu ideea de dreptate sau cu cea a unei activități sociale adecvate artistul care pictează un pat, trebuie să imite în mod fidel patul tîmplarului. Artistul este silit, așadar, fie să zugrăvească veridic realitatea exterioară creată de muncitorul productiv, fie să evadeze din ea.

Ne-am condus în acest eseu după principiul că evenimentele și ideile exprimate în poezie sînt imitații ipotetice ale istoriei și, respectiv, ale scrierilor discursive, care reprezintă. la rîndul lor, imitații verbale ale acțiunii și gîndirii. Ne apropiem în acest fel de înțelegerea poe-

ziei ca imitaţie secundă a realităţii. Noi nu vom interpreta însă imitaţia în sensul „amintirii" platonice, ci al transformării realităţii exterioare în imagine şi a naturii în artă. Din acest punct de vedere opera de artă trebuie să constituie propriul său obiect (Nota 28); ea nu poate fi concepută ca descriere a unui lucru şi nu poate fi ataşată niciodată vreunui alt sistem de fenomene, standarde, valori sau cauze ultime. Aceste raportări exterioare ţin toate de „eroarea intenţionalizării". Poezia reprezintă într-adevăr un mijloc de reflectare a adevărului, frumosului şi ideilor morale, dar nu aceasta este ţelul primordial al poetului, ci realizarea unei coeziuni verbale interne. Singura intenţie a poetului *qua* poet este să creeze un poem şi nu artistul, ci eul său este cel care porneşte de obicei în căutarea unor miraje ademenitoare, neglijîndu-şi adevărata misiune.

Conform unei axiome elementare în critică leul și mielul coexistă din punct de vedere moral în același univers. Bunyan și Rochester, Sade și Jane Austen, *Povestea morarului* și *Povestea stareţei* sînt elemente ale aceleiaşi educaţii liberale și singurul criteriu moral care li se poate aplica este cel al respectării convenţiei. În mod similar, atitudinea morală a poetului în cadrul operei sale este determinată în mare măsură de structura acesteia. Astfel, faptul că *Bolnavul închipuit* este o comedie, este singurul motiv care face ca soţia lui Argan să apară ca o fiinţă ipocrită de care eroul trebuie să se descotorosească pentru ca piesa să se termine bine.

Cultivarea deliberată a frumosului este o absurditate mult mai primejdioasă decît căutarea adevărului sau binelui, deoarece ea oferă o tentaţie mult mai puternică personalităţii creatoare. Frumosul reprezintă, asemenea adevărului şi binelui, o calitate prezentă într-un anumit sens în oricare operă de valoare, dar încercarea deliberată de a înfrumuseţa creaţia artistică nu poate decît să slăbească energia creatoare. Frumosul este în raport cu arta ceea ce este fericirea în raport cu etica: el poate

însoți actul creator, dar nu poate constitui ținta acestuia, așa cum nu putem aspira spre fericire ci numai spre un anumit lucru care să aducă după sine fericirea. Singurul rezultat la care poate duce cultivarea frumosului este, în cel mai bun caz, o formă plăcută : acea impresie de frumos, pe care o numim încîntare, și care depinde de alegerea minuțioasă a subiectului și procedeelor. Un pictor religios, de pildă, va putea crea acest efect de frumos numai atîta timp cît va picta madone pe pereții bisericilor : dacă i se va cere să zugrăvească scena răstignirii, el va fi silit să înlocuiască frumosul prin imaginea cruzimii și a groazei.

Printr-un corp „frumos" înțelegem de obicei trupul unui om sănătos, între 18 și 30 de ani, iar dacă Degas, de pildă, ne înfățișează matroane planturoase stînd pe vine în baie noi interpretăm șocul pe care-l simțim drept o judecată estetică. Ori de cîte ori frumosul ajunge să denumească senzația de încîntare sau atracție, lucru care se întîmplă în mod necesar atunci cînd el devine scopul creației artistice, el devine un factor negativ, îngustînd fie subiectul artistului, fie alegerea metodei de tratare și pune în joc toate forțele pudoarei exagerate, pentru a-l împiedica să-și extindă viziunea dincolo de un pseudoclasicism sterp și insipid. Multe din pătrunzătoarele considerații ale lui Ruskin au avut de suferit de pe urma acestei erori. Vigoarea poeziei lui Tennyson a fost mult slăbită din aceeași cauză, iar creația multora dintre esteticienii mai puțin însemnați ai aceleiași perioade ne demonstrează cu claritate consecințele nefaste ale tendinței nevrotice de a înfrumuseța expresia cu tot dinadinsul. Acest fapt are drept rezultat un cult exagerat al stilului, o tehnică care creează în cele din urmă o impresie de monotonie, chiar și într-o piesă de teatru în care totul ajunge să sune în spiritul autorului respectiv, în cea mai elevată manieră a acestuia. Aici vanitatea eului ajunge să înlocuiască mîndria cîștigată prin muncă a meșteșugarului.

În cadrul fazei a treia a narațiunii și sensului, faza formală, se menține încă legătura exterioară a literaturii cu evenimentele și ideile ; cu toate acestea se revine și aici în ultimă instanță la conceperea estetică a operei de artă ca obiect al contemplației, ca o *techne* destinată ornamentului și plăcerii mai degrabă decît utilului. Bazîndu-ne pe această afirmație vom putea face distincția dintre creațiile estetice și alte tipuri de creații artificiale, ajungînd la concluzia că experiența estetică diferă prin însăși natura sa de orice fel de altă experiență. Conceperii bibliografice a literaturii ca amalgam sau îngrămădire de cărți, piese și poezii îi corespunde conceperea estetică a criticii ca un conglomerat de supoziții disparate (uneori vag sacramentale). Nu avem nici un motiv să nu recunoaștem valabilitatea acestei păreri despre experiența literară ; ne împotrivim ei numai atunci cînd este absolutizată, excluzînd alte posibilități de abordare.

În cazul abordării arhetipale, literatura ne apare ca o formă atotcuprinzătoare, iar experiența literară ca o parte a fluxului continuu al vieții, în care poetul are, printre altele, misiunea de a concretiza artistic țelurile activității umane. De îndată ce vom adăuga această abordare celorlalte trei, literatura va deveni un instrument etic și vom depăși dilema „ori una, ori cealaltă“ a lui Kierkegaard, care oscila între idolatria estetică și libertatea etică, fără a fi totuși dispus să elimine arta din discuție. Acceptarea acestei concepții despre literatură are o consecință destul de importantă și anume respingerea țelurilor exterioare literaturii care țin de morală, frumos și adevăr. Plasarea lor în afara literaturii le idolatrizează în ultimă instanță și prin urmare le face să apară demonice. Dacă nici un considerent etic, social, sau estetic nu determină în ultimă instanță valoarea artei, urmează că faza arhetipală, în care arta este concepută ca parte a civilizației nu poate fi și cea din urmă. Mai avem nevoie încă de o fază prin care să putem trece de la civilizație,

unde poezia este încă utilă şi funcţională, la cultură, unde ea este neangajată şi autonomă, cîştigîndu-şi o poziţie de sine stătătoare.

FAZA ANAGOGICĂ: SIMBOLUL CA MONADĂ

În schiţarea diferitelor faze ale simbolismului literar am parcurs o scară similară celei din critica medievală. Am utilizat ce-i drept termenul de „literal" într-un sens diferit. Nivelul al doilea sau descriptiv corespunde celui istoric sau literal din schema medievală sau, mai precis, din varianta dantescă a acesteia. Cel de al treilea nivel, în cazul nostru nivelul comentariului şi interpretării, corespunde nivelului secund sau alegoric din clasificarea medievală. Nivelul al patrulea, studiul miturilor şi al poeziei concepută ca mijloc de comunicare socială, corespunde celui de al treilea nivel medieval, nivelul sensului moral şi tropologic axat în egală măsură atît pe aspectul social cît şi pe cel figurativ al înţelesului. Distincţia făcută în sistemul medieval dintre noţiunea de alegoric sau lucru închipuit *(quid credas)* şi cea de moral sau lucru înfăptuit (*quid agas*) s-a reflectat şi în caracterul estetic sau speculativ pe care l-am atribuit fazei formale şi în cel social propriu fazei arhetipale, înţeleasă ca parte componentă a procesului muncii. Urmează să vedem dacă nu putem găsi un corespondent modern şi pentru conceptul medieval de anagogie sau sens universal.

Cititorul a observat probabil că s-a conturat treptat un paralelism între cele cinci moduri menţionate în primul nostru eseu şi fazele simbolismului discutate aici. Sensul literal, în accepţia dată de noi, este strîns legat de procedeele ironiei tematice introduse de curentul simbolismului şi de teoria multora dintre criticii „noi" că poezia este esenţialmente (adică din punct de vedere literal) o structură ironică. Simbolismul descriptiv, manifestat în

forma sa cea mai virulentă, în cadrul naturalismului documentar al secolului al XIX-lea, pare să fie strîns legat de modul mimetic inferior, în timp ce simbolismul formal, care este cel mai bine ilustrat de operele scriitorilor renascentişti şi neoclasici, corespunde modului mimetic superior. Critica arhetipală pare să-şi găsească centrul de greutate în modul romantic în care baladele, basmele populare şi istorisirile populare au cunoscut o largă răspîndire. Dacă această paralelă este valabilă, atunci ultima fază a simbolismului va cerceta, ca şi cea anterioară, aspectul mitopoeic al literaturii, adică mitul în sensul său mai restrîns şi mai tehnic, de ficţiune sau fabulaţie, avînd în centru fiinţe şi puteri supranaturale sau cvasi-supranaturale.

Am constatat că arhetipurile şi miturile se asociază mai ales cu literatura primitivă şi populară. De fapt, am putea chiar să caracterizăm literatura populară — printr-o definiţie oarecum circulară, e drept, — ca fiind literatura care permite o utilizare largă a arhetipurilor. Putem constata această calitate la orice nivel al literaturii : în basmele şi povestirile populare, în piesele lui Shakespeare (mai ales în comedii), în *Biblie* (care ar fi rămas pînă astăzi o carte populară dacă n-ar fi devenit o carte sfîntă), la Bunyan, Richardson, Dickens, Poe şi, desigur, în foarte multe opere efemere şi lipsite de valoare. Am arătat încă de la începutul acestui studiu că nu se poate stabili o corelaţie între popularitatea şi valoarea unei opere. Există însă şi acum pericolul de a presupune că întreaga literatură se reduce la cea *esenţialmente* primitivă şi accesibilă. Această idee a circulat foarte mult în secolul al XIX-lea continuînd să se facă auzită pînă în zilele noastre, dar dacă am adopta-o ar trebui să eliminăm o a treia şi foarte importantă sursă de argumente a criticii arhetipale.

Este de remarcat că mulţi scriitori erudiţi şi ermetici a căror operă necesită un studiu foarte atent, sînt în mod deliberat creatori de mituri. Printre aceştia se numără Dante şi Spenser, iar în secolul al XX-lea mai

toţi scriitorii-poeţi sau prozatori — etichetaţi drept „obscuri". Opera lor se bazează adesea, atunci cînd este ficţională, pe drama naivă *(Faust, Peer Gynt)* sau pe romanţul naiv (Hawthorne, Melville : am putea menţiona şi alambicatele metafore ale lui Charles Williams şi C.S. Lewis bazate în mare măsură pe tiparele din Caietul elevului). Prelucrarea savantă a mitului, aşa cum o întîlnim în ultima perioadă de creaţie a lui Henry James şi James Joyce, de pildă, poate deveni uimitor de complexă ; dar scopul acestei complexităţi este să pună în valoare şi nu să estompeze mitul. Nu am putea spune că un mit primitiv şi popular este înfăşurat ca o mumie într-o expresie verbală foarte elaborată, căci aceasta ne-ar duce la o îngustare eronată a noţiunii. Concluzia care se impune pare să fie aceea că tratarea savantă şi rafinată a mitului tinde, asemenea celor primitive şi populare, către un centru de experienţă imaginară.

Cei doi tineri din Verona este o comedie shakespeareană timpurie, în vreme ce *Poveste de iarnă* este o piesă tîrzie ; cunoscînd acest lucru, cercetătorul se aşteaptă ca cea din urmă să fie mai subtilă şi mai complexă ; el nu poate bănui însă că aceasta este mai arhaică şi mai primitivă, sau că sugerează în mai mare măsură mituri şi ritualuri străvechi. Piesa menţionată este de asemenea şi mai populară, dar nu în sensul satisfacerii dorinţelor unui public aparţinînd claselor mijlocii sau de jos. Ca rezultat al exprimării formelor interne ale dramaturgiei cu o forţă şi o intensitate sporită, Shakespeare a reuşit să ajungă în ultima sa perioadă de creaţie la înseşi izvoarele dramaturgiei, acel spectacol romantic iniţial, din care au derivat mai apoi formele dramatice specializate — tragedia sau comedia socială — izvoare la care acestea au revenit nu o dată. În cele mai izbutite creaţii ale lui Dante şi Shakespeare, ca de pildă în *Furtuna* sau în punctul culminant al *Purgatoriului* sîntem conştienţi de o semnificaţie convergentă şi avem senzaţia că descoperim esenţa întregii noastre experienţe literare şi că ne apropiem de centrul mut al ordinii cuvin-

telor. Critica literară ca ştiinţă, critica ce nu este obligată să discute la infinit conţinutul unei opere, recunoaşte faptul că *există* într-adevăr un centru al ordinii cuvintelor.

Dacă un asemenea centru nu ar exista cu adevărat, analogiile sugerate de convenţie şi gen, ar deveni un şir infinit de asociaţii libere înzestrate poate cu putere de sugestie şi chiar obsedante prin frecvenţa lor, dar niciodată capabile să alcătuiască o structură adevărată. Studiul arhetipurilor este studiul simbolurilor literare văzute ca părţi ale unui întreg. Dacă recunoaştem existenţa arhetipurilor, atunci putem concepe şi posibilitatea existenţei unui univers literar de sine stătător. Ori admitem că într-adevăr critica arhetipală nu este decît o himeră, un labirint nesfîrşit şi fără ieşire, ori recunoaştem că literatura este o formă totală şi nu pur şi simplu numele dat unui conglomerat de opere literare create pînă în prezent. Iată de ce spuneam mai înainte că înţelegerea mitică a literaturii duce la ideea unei ordini naturale imitate de o ordine corespunzătoare a cuvintelor.

De vreme ce arhetipurile sînt simboluri comunicabile şi ele se grupează în jurul unui centru, este firesc să descoperim înăuntrul acestuia un grup de simboluri universale. Nu vreau să spun prin aceasta că ar exista un cod arhetipal care a fost memorat de toate societăţile omeneşti fără excepţie, ci că anumite simboluri sînt imagini ale unor noţiuni valabile pentru toţi oamenii şi de aceea forţa lor de comunicare este potenţial infinită. Printre aceste simboluri se includ cel al hranei şi băuturii, ale căutării sau călătoriei, luminii şi întunericului sau împlinirii sexuale care ia de obicei forma căsătoriei. Nu putem presupune că mitul lui Adonis sau Oedip are un caracter universal sau că anumite asociaţii ar fi universale, ca de pildă cea a şarpelui falic căci atunci cînd vom descoperi un grup de oameni care nu au auzit niciodată de ele va trebui să tragem concluzia fie că ei nu le-au cunoscut, fie că le-au uitat, fie că le cunosc dar nu vor să mărturisească acest lucru, fie că ei nu fac pur

şi simplu parte din specia umană. Dintr-un anumit punct de vedere ei pot fi excluşi pe bună dreptate dintre oameni, de vreme ce nu sînt în stare să conceapă ideea de hrană sau să înţeleagă că orice simbol bazat pe ideea de hrană este universal, în sensul că are o putere de sugestie ale cărei limite nu pot fi stabilite, inteligibilitatea lui fiind prin urmare infinită.

În faza arhetipală, opera literară devine un mit, contopind visul cu ritualul. Prin aceasta ea îngrădeşte visul, făcîndu-l plauzibil şi acceptabil pentru o conştiinţă socială trează. Aşadar ca fapt etic de civilizaţie, literatura întruchipează acel spirit care funcţionează în vis ca factor de cenzurare. Factorul acesta zăgăzuieşte însă elanul visului. Privit ca fenomen în ansamblu, visul are trei aspecte importante. În primul rînd limitele lui nu sînt reale ci imaginabile. În al doilea rînd limita imaginabilului se găseşte în domeniul dorinţei împlinite, eliberată de toate neliniştile şi inhibiţiile. În al treilea rînd tărîmul visului se află în exclusivitate în mintea celui care visează.

În faza anagogică literatura imită întregul vis al omului, mai precis gîndirea unei minţi omeneşti care nu este situată în centrul realităţii ci la periferia ei. Constatăm aici cît este de importantă revoluţia imaginativă al cărei început l-am făcut atunci cînd am trecut de la faza descriptivă la faza formală a simbolismului. Acolo, imitaţia naturii îşi schimba caracterul trecînd de la reflectarea naturii exterioare la o organizare formală, al cărei conţinut era natural. Dar în faza formală poemul continuă să fie conţinut de natură, iar în faza arhetipală întreaga poezie continuă să se menţină în limitele naturalului sau plauzibilului. În cadrul fazei anagogice, natura se transformă dintr-un element care conţine arta înăuntrul său într-unul conţinut de artă, iar simbolurile universale arhetipale, oraşul, grădina, expediţia, căsătoria nu mai reprezintă doar întruchipări ale idealurilor umane create de om în sînul naturii, ci devin forme ale naturii

înseşi. Întreaga natură se află acum în mintea unui om infinit care-şi construieşte oraşele din Calea lactee. Nu ne mai găsim acum în tărîmul realităţii ci la limita imaginabilă a idealului, care este infinită, eternă şi prin urmare apocaliptică. Prin apocalips înţeleg esenţialmente perceperea imaginară a naturii în ansamblul ei sub forma unui întreg conţinut de o fiinţă infinită şi eternă care, deşi nu este omenească, se apropie în orice caz mai mult de natura umană decît de lumea neînsufleţită. „Dorinţa omului fiind infinită", spunea Blake, „el este în posesia unor lucruri infinite, fiind el însuşi infinit." Dacă afirmaţiile lui Blake nu sînt destul de convingătoare, putînd fi puse pe seama unor păreri preconcepute, putem cita cele spuse de Hooker pe aceeaşi temă : „Cea mai bună dovadă a faptului că există ceva superior acestor două lucruri (perfecţiunea simţurilor şi cea a intelectului) este însuşi mecanismul dorinţei omeneşti care fiind natural, ar trebui să poarte şi el pecetea frustrării ; el implică însă un ideal îndepărtat a cărui contemplare îi dă sentimentul împlinirii, lucru care nu se poate spune despre primele două."

Revenind la ritual, constatăm că în cadrul său imitaţia naturii conţine un puternic element de magie. Se pare că magia a luat naştere printr-un efort conştient de a recîştiga legătura pierdută cu ciclul natural. Ideea recîştigării în mod deliberat a unui lucru pierdut este o trăsătură specifică ritualului uman. Ritualul creează un calendar şi se străduieşte să imite precizia şi fineţea mişcării corpurilor cereşti precum şi înrîurirea ei asupra lumii vegetale. Agricultorul trebuie să-şi strîngă recolta într-o anumită perioadă a anului, dar fiindcă el este oricum silit s-o facă, recoltarea nu reprezintă în sine chiar un ritual. Dorinţa de a sincroniza energiile umane şi naturale se manifestă în această perioadă a anului prin cîntecele şi jertfele închinate recoltei, ca şi prin obiceiurile populare care însoţesc strîngerea recoltei, şi pe care le asociem cu ritualul. Dar elementul magic din cadrul ritualului se îndreaptă în mod vădit către un univers

în care natura insensibilă și indiferentă nu mai conține societatea umană ci este conținută de aceasta, fiind obligată să se supună dorinței omului de a avea vreme bună sau ploioasă. Observăm de asemenea, fapt menționat și mai înainte, că ritualul tinde să devină nu numai ciclic, dar chiar și enciclopedic. În faza sa anagogică, așadar, poezia imită activitatea umană ca pe un ritual general oferindu-ne astfel o imitație a acțiunii unei societăți omenești atotputernice care înglobează în sine toate forțele naturii.

Din punct de vedere anagogic, deci, poezia contopește ritualul general sau acțiunea socială nelimitată cu visul general sau gîndirea individuală nelimitată. Universul său este infinit și constă dintr-o ipoteză infinită : el nu se poate îngloba în nici o civilizație reală sau într-un cod de valori morale, din același motiv pentru care nici o structură de imagini nu poate fi limitată la o singură interpretare alegorică. Aici, *dianoia* artei nu mai reprezintă un *mimesis logou*, ci însuși Logosul, cuvîntul formator care, după cum spunea Faust al lui Goethe este în același timp rațiune și *praxis* sau act creator. *Etosul* artei nu mai constă dintr-un grup de personaje aflate într-un cadru natural, ci dintr-un om universal care este în același timp și o ființă divină sau dintr-o ființă divină concepută antropomorfic.

Forma literară care a suferit cel mai mult influența fazei anagogice este scriptura sau revelația apocaliptică. Dumnezeu, fie că este întruchiparea zeității tradiționale, a eroului glorificat, sau a poetului ajuns pe culmile creației, devine imaginea centrală pe care o utilizează poezia atunci cînd încearcă să transmită ideea unei puteri infinite într-o formă umanizată. Multe din aceste scripturi sînt în același timp și documente religioase, de unde decurge și confruntarea elementului imaginativ cu cel existențial. Cînd își pierd conținutul existențial, ele devin pur imaginative, așa cum s-a întîmplat cu mitologia antică, după apariția creștinismului. Desigur, ele aparțin în general modului mitic sau teogonic. Descoperim o legătură

cu anagogia și în structura vastă, enciclopedică a poeziei, care se prezintă ca un univers integral, reprezentînd în cultură un inepuizabil tezaur de sugestie imaginativă, care, asemenea teoriilor gravitației sau relativității în cadrul universului fizic, se asociază sau se aplică oricărei părți a universului literar. Asemenea opere sînt mituri complete sau forme perfecte de organizare a arhetipurilor. Ele includ ceea ce numeam în eseul precedent analogiile revelației : poemele epice ale lui Dante și Milton și corespondentele lor din cadrul altor moduri.

Dar perspectiva anagogică nu se limitează numai la operele care se prezintă ca un univers integral. Principiul anagogiei nu pornește de la premisa că poezia înglobează în sine totul ci de la premisa că orice lucru poate deveni subiectul unui poem. Ideea unei unități infinit de variate a poeziei reiese nu numai în mod explicit dintr-un poem epic apocaliptic, ci și în mod implicit, din orice poem. Spuneam că am putea reconstitui o întreagă cultură umanistă luînd la întîmplare orice poem convențional, ca de exemplu *Lycidas* și urmărindu-i arhetipurile de-a lungul întregii literaturi. În acest fel, orice poem citit poate deveni centrul universului literar. Mai mult, poemul ne va apărea ca un microcosmos al întregii literaturi, o manifestare individuală a ordinii verbale generale. Din punct de vedere anagogic, deci, simbolul constituie o monadă, toate simbolurile fiind unite într-un singur simbol verbal infinit și etern este, ca expresie a *dianoia*-ei, Logosul, iar ca expresie a *mitosului,* actul creator general. Tocmai această concepție este exprimată de Joyce, din punctul de vedere al conținutului operei, ca „epifanie“, iar de Hopkins din punctul de vedere al formei, ca „inscape“.

Dacă analizăm de exemplu poemul *Lycidas* din punct de vedere anagogic, constatăm că eroul elegiei se identifică cu un zeu personificînd atît soarele care cade în oceanul de la apus, seara, cît și lumea vegetală care se stinge toamna. Sub cel de al doilea aspect Lycidas este un Adonis sau un Tammuz a cărui „rană anuală“,

cum o numeşte Milton în altă parte, reprezenta subiectul unui ritual de jale în religia mediteraneană, fiind utilizat în elegia pastorală încă de pe timpul lui Teocrit, după cum ne arată cu mai multă claritate titlul poemului lui Shelley, *Adonais*. Văzut ca poet, arhetipul lui Lycidas este Orfeu, care a murit și el tînăr fiind aruncat în apă şi avînd aproape aceeași soartă cu Adonis. Văzut ca preot, arhetipul său este Petru care s-ar fi înecat în lacul din Galileea dacă nu l-ar fi salvat Isus. Fiecare aspect al lui *Lycidas* exemplifică tema morţii premature în strînsă corelaţie cu viaţa omului, cu poezia și religia. Dar toate aceste aspecte sînt reunite în figura lui Crist, tînărul zeu muritor şi totuși veșnic viu, Cuvîntul care conţine întreaga poezie, capul și trupul bisericii, Păstorul cel bun a cărui lume pastorală nu cunoaște iarnă, Soarele dreptăţii ce nu apune niciodată și a cărui putere îl poate salva pe Lycidas, asemenea lui Petru, din valuri, mîntuind sufletele din infern, ceea ce Orfeu nu a reușit să facă. Isus nu apare în poem ca personaj, dar figura sa se întrezăreşte în fiecare vers în asemenea măsură încît poemul însuși se include în el, dacă ne putem exprima astfel.

Critica anagogică se află de obicei în directă corelaţie cu religia, revelîndu-se cu cea mai mare claritate în formulările neinhibate ale poeţilor înșiși. Ea reiese din acele pasaje ale cvartetelor lui Eliot în care poetul își plasează cuvintele în contextul Cuvîntului întrupat. Găsim o afirmaţie şi mai explicită într-o scrisoare a lui Rilke (Nota 29) unde el compară misiunea poetului ca revelator al unei perspective a realităţii cu cea a unui înger care conține în fiinţa sa întregul timp și spaţiu, este orb și se contemplă pe sine. Îngerul lui Rilke reprezintă o modificare a imaginii mai comune a zeului sau a lui Cristos, afirmaţia sa avînd o valoare cu atît mai mare cu cît nu are un caracter explicit creştin, dovedind autonomia perspectivei anagogice pe care o oferă încercarea poetului, independent de religia la care aderă, de a vorbi de la periferia și nu din centrul realităţii. O idee similară

întîlnim la Valéry în conceptul său de inteligenţă totală, concept a cărui întruchipare fantezistă este personajul său M. Teste ; o găsim, de asemenea, în afirmaţiile criptice ale lui Yeats privind artificiul veşniciei, în *Turnul* şi în alte poeme în care omul este prezentat ca demiurg al întregii creaţii, al vieţii şi al morţii ; la Joyce, în termenul teologic de epifanie căruia aici i se dă o accepţiune neteologică ; în imnurile lui Dylan Thomas în care se exaltă ideea unui trup omenesc universal (Nota 30). Putem observa în treacăt că cu cît vom deosebi mai net funcţiile poetice de cele critice, cu atît ne va fi mai uşor să luăm în serios afirmaţiile marilor scriitori cu privire la propria lor operă. Perspectiva anagogică a criticii ne conduce astfel la ideea că literatura fiinţează într-un univers propriu, nemaifiind un comentariu asupra vieţii sau realităţii, ci conţinîndu-le pe acestea în cadrul unui sistem de relaţii verbale. Din acest punct de vedere criticul nu mai poate considera literatura ca pe un minuscul palat al artei orientat către imensitatea de necuprins a „vieţii". „Viaţa" a devenit pentru el terenul fertil al literaturii, o masă infinită de forme literare potenţiale dintre care numai cîteva vor pătrunde în domeniul mai vast al universului literar. Toate celelalte arte au şi ele un univers similar. „Ne construim în imagini ale faptelor", spune Wittgenstein, dar prin imagini el înţelege ilustraţii reprezentaţionale care nu sînt totuna cu imaginile pictate. Tablourile sînt prin ele însele fapte existînd numai în cadrul universului pictural. „Tout, au monde", spunea Mallarmé, „existe pour aboutir à un livre". [1]

Ne-am ocupat pînă acum de simboluri ca unităţi izolate, dar desigur unitatea care reprezintă relaţia dintre două simboluri corespunzînd frazei muzicale este la fel de importantă. Conform unor păreri unanime exprimate în critică începînd cu Aristotel, această unitate de relaţii

[1] Totul pe lume există pentru a încăpea într-o carte (fr.).

își găsește expresia în metaforă. Metafora reprezintă în formula ei fundamentală afirmarea unei identități de tipul „A este egal cu B" identitate care s-ar putea exprima mai bine printr-o formă ipotetică de tipul „să presupunem că X devine Y" (literele au fost schimbate pentru eufonie). Astfel metafora se îndepărtează de sensul descriptiv obișnuit, reprezentînd o structură care este din punct de vedere literal ironică și paradoxală. Potrivit sensului descriptiv obișnuit, dacă A este B, atunci B este A, și tot ceea ce am afirmat de fapt se rezumă la faptul că A este el însuși. În cadrul metaforei, cele două elemente sînt identificate, dar în același timp fiecare dintre ele continuă să își păstreze propria formă. Astfel, dacă spunem „eroul era un leu", deși identificăm eroul *cu* leul, atît eroul cît și leul își păstrează identitatea proprie. Unitatea operei literare se datorește acestui proces de identificare *cu* ceva, iar varietatea, claritatea și forța sa izvorăște din păstrarea identităților proprii.

Din punct de vedere literal, metafora ia forma unei simple juxtapuneri. Explicînd acest aspect al metaforei, Ezra Pound folosea figura ilustrativă a ideogramei chinezești care exprimă o imagine complexă prin alăturarea unui grup de elemente și elipsa predicatului. În celebrul exemplu pedagogic prin care Pound a încercat să ilustreze acest tip de metaforă — poemul „Într-o stație de metrou" alcătuit numai din două versuri — imaginile chipurilor din mulțime și ale petalelor de pe o ramură neagră sînt juxtapuse fără a fi legate printr-un predicat. Predicația aparține sensului asertoriu și descriptiv și nu structurii literare a poeziei. Planul descriptiv ne oferă întotdeauna o perspectivă dublă — pe de o parte cea a structurii verbale și pe de alta cea a fenomenelor pe care aceasta le exprimă. Aici sensul este „literal" în accepția obișnuită a cuvîntului care nu este după cum am mai spus foarte utilă criticii, denumind doar o înșiruire clară de cuvinte și fapte. Din punct de vedere descriptiv, așadar, toate metaforele sînt niște comparații. Atunci cînd utilizînd stilul obișnuit al prozei discursive recurgem la

o metaforă, noi nu afirmăm că A este B ; noi spunem „de fapt“ că A este comparabil în unele privințe cu B ; la fel procedăm și atunci cînd extragem dintr-un poem sensul său descriptiv sau parafrazabil. „Eroul era un leu“ este deci din punct de vedere descriptiv o comparație, în care cuvîntul „ca“ este omis pentru a da o mai mare forță imaginii și a arăta mai clar că analogia are un caracter ipotetic. În poemul lui Whitman „Din leagănul veșnic legănîndu-se“ ni se vorbește despre umbrele care „se răsucesc și se mușcă de parcă ar fi vii“ și fața lunii arată „de parcă ar fi buhăită de plîns“. Deoarece nu există nici o rațiune *poetică* care să nu îngăduie ca umbrele să fie vii sau luna înlăcrimată, am putea considera că prudenta folosire a lui „de-parcă“ trădează influența prozei discursive asupra gîndirii poetice, influență specifică modului mimetic inferior.

Pe plan formal, acolo unde simbolurile sînt imagini sau fenomene naturale concepute ca substanță sau conținut, metafora reprezintă o analogie cu dimensiunile naturale. Din punct de vedere literal, metafora este o juxtapunere ; spunem pur și simplu „A ; B“. Din punct de vedere descriptiv spunem „A este (asemenea lui) B“. Dar din punct de vedere formal afirmăm că „A este ca și B“. Așadar, o analogie a proporțiilor necesită patru termeni, dintre care doi au un factor comun. Astfel „eroul era ca un leu“ înseamnă, dacă considerăm aceasta o formă de expresie avînd drept conținut intern natura, că eroul se află în același raport față de curajul omenesc ca și leul față de curajul animal, în care caz curajul este factorul comun al celui de al treilea și al patrulea termen.

Din punct de vedere arhetipal, simbolul fiind conceput ca un conglomerat asociativ, metafora unifică două imagini individuale reprezentative pentru o întreagă clasă sau gen. Trandafirul din *Paradisul* lui Dante și trandafirul din poemele lirice de început ale lui Yeats sînt identificate *cu* lucruri diferite, dar amîndoi sînt reprezentativi pentru toți trandafirii — desigur pentru toți trandafi-

rii din poezie și nu pentru cei din lumea vegetală. Metafora arhetipală presupune, așadar, folosirea a ceea ce înțelegem prin concretul universal, acel element individual ce se identifică cu clasa din care face parte, „copacul între copaci" al lui Wordsworth. Desigur, în poezie nu există universalii *reale*, ci numai poetice. Toate cele patru aspecte ale metaforei sînt recunoscute de către Aristotel în analiza pe care o face metaforei în poetica sa, deși uneori referirile la ele sînt succinte și eliptice.

În aspectul anagogic al sensului, prinde viață forma fundamentală a metaforei — „A este B". Ne referim aici la poezie în totalitatea ei, unde formula „A este B" se poate aplica ipotetic oricărui lucru, căci nu există nici o metaforă, nici chiar „negrul este alb", căreia cititorul să i se poată împotrivi dinainte. Universul literar este, așadar, un univers în care totul sau orice lucru este potențial identic cu totul sau oricare alt lucru. Aceasta nu înseamnă însă că dacă luăm la întîmplare două elemente din acest univers, ele sînt în același timp separate dar și identice ca atunci cînd într-un sens familiar dar incorect spunem că gemenii seamănă ca două picături de apă. Dacă gemenii ar fi într-adevăr identici, ei ar fi una și aceeași persoană. Pe de altă parte, un om matur se simte identic cu propria sa persoană de la 7 ani, cu toate că cele două manifestări ale acestei identități, adultul și copilul, au foarte puține trăsături comune pe linia asemănării sau similitudinii. Din punctul de vedere al formei, substanței, personalității, timpului și spațiului, adultul nu seamănă cîtuși de puțin cu copilul. Aceasta este singura imagine la care mă pot gîndi pentru a ilustra procesul de identificare a două forme independente. Întreaga creație poetică este astfel structurată de parcă toate imaginile par a fi cuprinse într-un singur corp universal. Identitatea este contrariul similitudinii, sau asemănării, iar identitatea completă nu înseamnă uniformitate și cu atît mai puțin monotonie, ci unitatea unor elemente disparate.

În sfîrșit, identitatea nu este proprie numai structurii poeziei, ci și structurii criticii, sau în orice caz a co-

mentariului. Interpretarea critică recurge și ea, asemenea creației, la metaforă, realizînd acest lucru într-un mod mai explicit decît poezia însăși. Astfel vorbind despre legenda nevestelor lui Avram, Sf. Paul spune că Hagar „este“ Muntele Sinai din Arabia. Poezia, afirmă Coleridge, este identitatea cunoașterii (Nota 31).

Universul poeziei este totuși un univers literar și nu unul separat existențial. Apocalips înseamnă revelație; în consecință atunci cînd arta devine apocaliptică, ea are puterea de a revela. Dar ea nu poate face acest lucru decît în termenii și formele sale proprii; ea nu descrie sau reprezintă un alt conținut al revelației. Cînd poetul și criticul trec de la o fază arhetipală la cea anagogică ei intră într-o zonă în care numai religia sau ceva similar cu aceasta, prin infinitatea complicațiilor sale, poate constitui un țel exterior. Dacă imaginația poetică nu reușește să se disciplineze în felul în care și-au controlat imaginația Hardy și Housman ea se poate îmbolnăvi de claustrofobie atunci cînd nu i se îngăduie să vorbească decît de natura umană și subumană; poeții sînt mai bucuroși să slujească religia decît politica, deoarece perspectiva transcendentală și apocaliptică a religiei înseamnă pentru ei o extraordinară descătușare a facultăților imaginative. Dacă oamenii ar fi siliți să aleagă — regretabilă necesitate — între ateism și superstiție, omul de știință ar fi obligat, după cum arăta Bacon cu mult timp în urmă, să aleagă ateismul, dar poetul ar trebui să prefere superstiția, căci pînă și aceasta prin însăși confuzia de valori ce o caracterizează dă mai multe aripi imaginației decît o negare dogmatică a capacităților infinite ale imaginației. Dar cea mai nobilă religie, nu mai puțin decît cea mai primitivă superstiție este pentru poet, *qua* poet, ceea ce erau spiritele pentru Yeats — inspiratoare de metafore poetice.

Studiul literaturii ne conduce către conceperea poeziei ca unitate a activității sociale infinite și a gîndirii umane infinite, ca mintea unui om care se identifică cu toți oamenii, ca un cuvînt creator universal care se con-

fundă cu toate cuvintele. Despre acest om și acest cuvînt putem face, în calitate de critici, o singură afirmație ontologică : nu avem nici un motiv să presupunem că ele există, sau nu. Putem spune că sînt divine, dacă prin divin înțelegem elementul uman infinit sau transfigurat. Dar criticul, *qua* critic, nu are nimic de spus în favoarea sau împotriva afirmațiilor pe care le face o religie pe marginea acestor concepte. Dacă religia creștină dorește să identifice Cuvîntul și Omul infinit al universului literar cu Cuvîntul lui Dumnezeu, cu ființa lui Cristos, cu Isus-ul istoric, cu *Biblia* sau cu dogma bisericească, aceste identificări pot fi acceptate de orice poet sau critic, fără ca opera lui să aibă de suferit prin aceasta — acceptarea poate chiar să dea claritate și intensitate operei sale, în funcție de temperamentul și poziția sa. Dar ele nu vor putea fi acceptate niciodată în ansamblu de poezie sau de critică ca atare. Criticul literar trebuie să adopte, asemenea istoricului, aceeași atitudine față de orice religie ca și cea pe care o manifestă religiile una față de cealaltă ; el trebuie să trateze orice religie ca pe o ipoteză umană, care trebuie luată în considerare, chiar dacă ea nu coincide, într-un alt context decît cel literar, cu propriile sale vederi. Din punctul de vedere al criticii literare, discuția pe marginea Cuvîntului universal cu care începe *Upanișada Chhandogya* (unde el este simbolizat prin cuvîntul sfînt „Aum") este tot atît de relevantă sau nerelevantă ca și cea de la începutul Evangheliei a patra. Coleridge și-a dedicat pe bună dreptate întreaga activitate critică studierii „Logosului", dar a greșit închipuindu-și că logosul său poetic se va identifica într-atît cu ființa lui Cristos încît va ajunge să transforme critica literară într-un fel de teologie naturală.

Logosul total al criticii nu va putea deveni niciodată în sine obiectul unei religii sau al unei individualități ontologice. Postulatul existenței unui logos global demonstrează însă că există o ordine verbală și că o critică literară care își ia drept obiect studiul acestei ordini este sau poate fi perfect coerentă. *Fizica* lui Aris-

totel a enunţat teoria unui impuls iniţial static, aflat la circumferinţa universului fizic. Luată în sine aceasta demonstrează esenţialmente că fizica *are* un univers propriu. Studiul sistematic al mişcării nu ar fi posibil dacă toate fenomenele legate de mişcare nu ar fi supuse unor principii unificatoare, care sînt la rîndul lor guvernate de un principiu unificator general al mişcării ce în sine nu reprezintă pur şi simplu un alt fenomen al mişcării. Că teologia identifică „mişcătorul nemişcat" al lui Aristotel cu un Dumnezeu creator, aceasta este treaba religiei ; fizica *qua* fizică nu poate fi afectată de acest lucru. Criticii creştini pot să conceapă, după modelul criticilor medievali, Cuvîntul total ca pe o analogie a lui Cristos, după cum în cadrul culturii literatura poate fi acompaniată de orice religie, critica trebuie să se detaşeze în mod corespunzător. Pe scurt, studiul literaturii aparţine ştiinţelor „umaniste", şi acestora, după cum le arată şi numele, le este proprie doar perspectiva umană a supraomului.

Marea asemănare dintre concepţiile criticii anagogice şi cele ale religiei i-au determinat pe mulţi să afirme că relaţia dintre ele nu poate fi decît de subordonare. Cei ce optează pentru religie, ca în cazul lui Coleridge, vor încerca, la fel cu el, să transforme critica într-o teologie naturală ; cei ce aleg cultura, ca Arnold, vor încerca să reducă religia la un mit cultural obiectivizat. Dar, spre a li se păstra integritatea neştirbită, ambelor trebuie să li se acorde deplină autonomie. Cultura interpune între viaţa religioasă şi cea obişnuită, o viziune totală a posibilităţilor, punînd accentul asupra ideii de totalitate — căci orice formă pe care statul sau religia ar exclude-o din cultură şi-ar găsi într-un fel sau altul compensare. Astfel serviciul esenţial pe care îl aduce cultura religiei este de a distruge idolatria intelectuală, tendinţa frecventă a religiei de a substitui obiectului cultului său înţelegerea şi formele de abordare prezente ale acestui obiect. Aşa cum nici un argument în favoarea unei doctrine religioase nu are nici o valoare dacă nu

este un argument onest din punct de vedere intelectual, garantînd astfel autonomia logicii, tot aşa nici un mit religios nu este nici valabil, nici valoros dacă nu pleacă de la premisa autonomiei culturii pe care am putea-o defini ca fiind ansamblul general al ipotezelor imaginative în cadrul unei societăţi şi a tradiţiei sale. Apărarea acestei autonomii a culturii, în sensul mai sus menţionat, constituie după părerea mea principala misiune socială a „intelectualului" modern : altminteri, a susţine subordonarea culturii unei sinteze globale de tip religios, ar fi o veritabilă *trahison des clercs.*

În plus, o trăsătură esenţială a culturii imaginative este transcenderea limitelor a ceea ce este posibil în natură şi acceptabil în morală. Argumentul că poeţii nu au ce căuta într-o societate omenească ce reprezintă un scop în sine nu-şi poate găsi o replică chiar în cazul în care societatea este formată din robii lui Dumnezeu. Întrucît religia nu reprezintă decît o instituţie socială, ea poate impune anumite îngrădiri artei în acelaşi fel în care ar face-o un stat de tip platonic. În ciuda vastei lor perspective, religiile nu reprezintă decît instituţii sociale şi prin urmare nu pot include înăuntrul lor arta, a cărei natură ipotetică este nelimitată. La rîndul lor, artele, în încercarea de a înlătura toate relele existenţiale, nu se pot opri să nu le înfiereze prin procedee ca satira caustică, descrierea realist critică, ridiculizarea sau prezentarea fantezistă a realităţii. Artistul este destul de des obligat să constate, după cum spunea Dumnezeu în *Faust,* că el „muss als Teufel schaffen", ceea ce înseamnă probabil mai mult decît că el trebuie să trudească asemenea diavolului. Între „aceasta este" din religie şi „să presupunem că aceasta este" din poezie, trebuie să existe întotdeauna un fel de tensiune, atîta timp cît ipoteticul şi realul nu se vor întîlni la infinit. Nimeni nu-i găseşte poetului un loc în cadrul unei societăţi umane ideale, şi aşa cum singur o mărturiseşte, nimeni în afara Creatorului nu poate tolera un damnat în Cetatea Sa.

Eseul al treilea

CRITICA ARHETIPALĂ: TEORIA MITURILOR

INTRODUCERE

În arta picturii se pot lesne observa atît elemente structurale cît și reprezentaționale. Tabloul este în mod normal imaginea „a" ceva: el ilustrează sau descrie „un subiect" alcătuit din elemente ce corespund „obiectelor" din experiența sensibilă. Totodată, sînt prezente și anumite elemente picturale: ceea ce reprezintă tabloul se află organizat în tipare structurale și în convenții specifice numai tablourilor. Cuvintele „conținut" și „formă" sînt adesea folosite spre a descrie aceste aspecte complementare ale picturii. „Realismul" pune accentul pe ceea ce reprezintă tabloul; stilizarea, primitivă sau savantă, sugerează un accent pe structura picturală. Realismul extern, de tipul iluziv sau *trompe-l'oeil* este limita pînă la care poate ajunge pictorul în cazul întîi; la polul opus se află pictura abstractă, sau, mai precis, non-figurativă (expresia „pictură non-reprezentațională" mi se pare ilogică, pictura fiind ea însăși reprezentare). Totuși, pictorul iluziv nu se poate dispensa de convențiile picturale, iar pictura non-figurativă rămîne încă o artă imitativă în sens aristotelic, astfel că putem afirma fără teama de a emite un neadevăr că întreaga artă a picturii se circumscrie în cadrul unei combinații de „formă" sau structură picturală și „conținut" sau subiect pictural.

Dintr-o cauză sau alta, tradiția în pictura occidentală, atît în ceea ce privește teoria cît și practica, s-a orientat cu precădere înspre latura imitativă reprezentațională. Chiar și în legătură cu pictura clasică ne-au parvenit o serie de povestiri deprimante, despre păsări care ciugulesc boabe de struguri pictate, ceea ce sugerează că pictorii greci erau foarte mîndri să inventeze atari *trompe-l'oeil*. Dezvoltarea picturii perspectiviste în Renaștere a sporit apreciabil prestigiul unor asemenea meșteșuguri, sugerarea celor trei dimensiuni într-un mediu bi-dimensional fiind esențialmente o tehnică de *trompe-l'oeil*. Un vizi-

tator atent la comentariile celorlalţi vizitatcri într-o galerie de artă modernă poate descoperi cu uşurinţă tăria şi persistenţa credinţei că pictorul are datoria morală de a realiza o asemănare recognoscibilă a subiectului şi de a face din această asemănare elementul fundamental al tabloului. O bună parte din frivolităţile curentelor experimentaliste din pictură în ultimii cincizeci de ani se datorează vehemenţei cu care se revoltă împotriva tiraniei erorii reprezentaţionale.

Pictorul original ştie, fără îndoială, că atunci cînd publicul pretinde asemănarea cu obiectul, doreşte în general tocmai opusul, adică asemănarea cu convenţiile picturale cu care este obişnuit. De aceea, atunci cînd rupe aceste convenţii, pictorul afirmă adeseori că el nu este altceva decît un ochi, că nu pictează nimic altceva decît ceea ce vede, aşa cum vede şi aşa mai departe. Scopul unor asemenea afirmaţii absurde se întrezăreşte cu destulă limpezime : el vrea să spună că pictura nu este o simplă decoraţiune facilă, ci implică o rezolvare dificilă a unor foarte reale probleme spaţiale. Dar acestea pot fi acceptate cu uşurinţă fără să fie nevcie să situăm cauza formală a tabloului în afara acestuia, afirmaţie care, de-ar fi s-o luăm în serios, ar distruge întreaga artă. Pictorul nu face decît să se supună unui implus obscur dar profund de a se răzvrăti împotriva convenţiilor din timpul său, spre a redescoperi o altă convenţie la un nivel mai profund. Rupînd cu şcoala de la Barbizon, Manet îşi descoperă afinităţi mai profunde cu Goya şi Velazquez ; depărtîndu-se de impresionişti, Cézanne îşi descoperă afinităţi mai prcfunde cu Chardin şi Masaccio. Originalitatea nu-l eliberează de convenţii pe artist, ci dimpotrivă, îl introduce mai adînc în convenţie, supunîndu-se legii artei înseşi, care tinde în mod constant să se remodeleze din propriile sale profunzimi şi care duce, prin geniile sale la metamorfoză, iar prin talentele sale minore, la mutaţii.

Teoria critică a muzicii oferă un contrast reconfortant faţă de cea a picturii. Atunci cînd a fost descoperită perspectiva în pictură, muzica ar fi putut foarte bine să

se îndrepte în aceeaşi direcţie, dar, de fapt, dezvoltarea muzicii reprezentaţionale sau „programatice" a fost mult îngrădită. Unii auditori mai pot încă asculta cu încîntare sunetele naturale iscusit imitate de muzică, dar nimeni nu-l proclamă pe compozitor drept şarlatan sau decadent dacă nu produce asemenea imitaţii. Şi acestea nici nu sînt considerate mai importante decît formele muzicale înseşi sau ca fiind principiul constitutiv al acestor forme. Rezultatul este că principiile structurale ale muzicii sînt înţelese cu limpezime, putînd fi predate chiar şi copiilor.

Să presupunem de exemplu că studiul de faţă ar fi fost în loc de o introducere în poetică, o introducere în teoria muzicii. În acest caz, am fi putut începe prin a izola intervalul de o octavă din scara sunetelor auzibile. În continuare am fi arătat că octava se împarte în douăsprezece semitonuri teoretic egale, formînd o scară de douăsprezece note care conţine potenţial toate melodiile şi armoniile auzite în mod obişnuit (de către lector). Apoi am fi putut izola cele două puncte de sprijin ale acestei scări, modurile majore şi minore, explicînd sistemul celor douăzeci şi patru de chei legate între ele şi convenţiile tonalităţii, care cer în mod normal ca o bucată muzicală să înceapă şi să se termine în aceeaşi cheie. Am fi putut defini fundamentul ritmului drept accentuarea celei de a doua sau a treia bătăi şi aşa mai departe, pînă la epuizarea listei rudimentelor.

O asemenea descriere ar fi oferit o istorie raţională a structurii muzicii occidentale de la 1600 la 1900 şi, într-o formă specializată şi mai flexibilă, dar nu esenţialmente diferită, a tot ceea ce se numeşte în mod obişnuit muzică. De asemenea, înainte de a trece la subiectul propriu-zis, am fi putut să tratăm toată muzica din afara tradiţiei occidentale în cadrul solitar al unui capitol introductiv. Unii critici ar putea argumenta că sistemul de temperament egal în care *do diez* şi *re bemol* reprezintă aceeaşi notă, este o ficţiune arbitrară. Alţii ar putea susţine că se opun acestui sistem muzical atît de rigid convenţionalizat care îl înlănţuie pe compozitor, argumentînd că resursele

expresiei muzicale ar trebui să fie libere ca văzduhul. Iar alții ar putea obiecta că de fapt nici măcar nu discutăm despre muzică : simfonia *Iupiter* este în do major, iar a cincea de Beethoven în do minor, dar explicația diferenței dintre cele două chei nu dă nimănui o idee reală asupra deosebirii dintre cele două simfonii. Toți acești critici ar fi putut fi ignorați fără nici un pericol. Manualul nostru n-ar fi oferit cititorului o educație muzicală completă și nici o descriere a muzicii așa cum apare ea în mintea lui Dumnezeu sau în practica îngerilor — dar incontestabil ar fi fost suficient pentru ceea ce își propune.

În studiul de față vom încerca să schițăm cîteva din rudimentele gramaticale ale expresiei literare și elementele sale, corespunzătoare unor elemente muzicale ca tonalitatea, ritmul simplu și compus, imitația canonică etc. Intenția este de a oferi o descriere rațională a cîtorva dintre principiile structurale ale literaturii occidentale în contextul moștenirii sale clasice și creștine. Sugerăm că resursele expresiei verbale sînt limitate, dacă putem utiliza acest cuvînt, de echivalenții literari ai ritmului și tonalității, cu toate că aceasta nu implică, mai mult decît în muzică, că resursele ei nu sînt artisticește infinite. Se vor găsi desigur și critici care vor acuza categoriile noastre de artificialitate, de faptul că nesocotesc varietatea fenomenelor literare sau că nu sînt compatibile cu propriile lor deprinderi literare. Totuși, întrebarea : care sînt în fond principiile structurale ale literaturii ? — pare destul de importantă spre a merita să fie discutată ; și cum literatura este o artă a cuvintelor, ar trebui să fie cel puțin tot atît de ușor să găsim cuvinte care să definească aceste principii structurale pe cît ne este să adoptăm în muzică termeni ca *sonată* sau *fugă*.

În literatură, ca și în pictură, s-a pus accentul tradițional, atît în teorie cît și în practică, pe reprezentare sau „veridicitate". Cînd citim, de exemplu, un roman de Dickens, impulsul nostru imediat, o deprindere cultivată în noi de toată critica existentă, este de a-l asemui cu

„viața“, fie trăită de noi, fie de contemporanii lui Dickens. Apoi întîlnim personaje ca Heep sau Quilp și, cum nici noi, nici victorienii n-am cunoscut făpturi omenești *aidoma* cu acești monștri, metoda eșuează rapid. Unii cititori se vor plînge că Dickens a plăsmuit o „simplă“ caricatură (de parcă ar fi atît de ușor să faci o caricatură); alții, cu mai mult bun simț, vor renunța pur și simplu la criteriul veridicității și vor gusta creația de dragul creației.

Principiile structurale ale picturii sînt adesea exprimate în termenii analogiilor lor din geometria plană (sau în spațiu, printr-o prelungire a analogiei). O scrisoare celebră a lui Cézanne vorbește despre apropierea dintre forma picturală și sferă sau cub, iar practica pictorilor abstracționiști pare să-i confirme teoria. Formele geometrice sînt numai similare celor picturale și nicidecum identice cu ele; adevăratele principii structurale ale picturii nu trebuie deduse dintr-o analogie exterioară cu un alt lucru ci din analogia internă a artei înseși. În mod similar, principiile structurale ale literaturii trebuie deduse din critica anagogică și arhetipală, singurele care oferă un context mai larg literaturii ca întreg. Dar am văzut în eseul întîi că, o dată cu mutația modurilor ficționale de de la mitic la mimetic inferior și ironic, ele tind spre „realism“ sau veridicitate reprezentațională extremă. Urmează că modul mitic, povestirile despre zei, în care personajele au cea mai mare putere de acțiune, este cel mai abstract și mai convenționalizat din toate modurile literare, tot așa cum modurile corespunzătoare din celelalte arte — de pildă pictura religioasă bizantină — prezintă în structura lor cea mai înaltă treaptă de stilizare. Așadar, principiile structurale ale literaturii sînt la fel de apropiate de mitologie și de religia comparată cum sînt cele ale picturii de geometrie. În acest eseu vom utiliza simbolismul biblic și, în mai mică măsură, mitologia clasică drept gramatică a arhetipurilor literare.

În povestea egipteană a *Celor doi frați* considerată a fi sursa istoriei soției lui Putifar din legenda lui Iosif, nevasta fratelui mai mare caută să-l seducă pe mezinul neînsurat care trăiește în casa lor, și cînd acesta o respinge, îl acuză că ar fi încercat s-o necinstească. Mezinul este atunci silit să fugă, urmărit de fratele său spumegînd de mînie. Pînă aici întîmplarea reproduce fapte de viață mai mult sau mai puțin credibile (Nota 32). Apoi mezinul îl cheamă în ajutor pe Ra pledîndu-și nevinovăția ; Ra așterne un lac imens între el și fratele său și, într-o pornire de exuberanță divină, îl populează cu crocodili. Acest incident nu este altceva decît un episod ficțional, la fel cu cele precedente și cu nimic mai puțin legat de intrigă ca întreg, decît celelalte. Dar s-a renunțat la analogia exterioară cu „viața" ; astfel de întîmplări, spunem noi, se petrec doar în povești. Povestea egipteană a dobîndit, prin acest episod mitic, o calitate abstract literară ; și, cum povestitorul ar fi putut la fel de ușor să-și rezolve mica dramă într-un mod mai „realist", reiese că literatura Egiptului ca și toate celelalte arte, prefera un anume grad de stilizare.

Tot astfel, un sfînt medieval împodobit cu un uriaș snop de raze în jurul capului, poate arăta ca un bătrîn, dar trăsătura mitică, snopul de raze, împrumută tabloului o structură mai abstractă iar sfîntului, înfățișarea pe care o întîlnim doar în tablouri. În societățile primitive, o înflorire a mitului și a poveștilor populare este îndeobște însoțită în artele plastice de gustul pentru ornamentul geometric. În cultura noastră întîlnim veridicitatea, experiența umană iscusit și consecvent imitată. Mistificările ocazionale prin care se prezintă, ori chiar se acceptă, ficțiunea ca faptă, cum este ***Jurnalul anului ciumei*** de Defoe sau ***Portul minunat*** de Butler, corespund iluziilor de tipul ***trompe l'oeil*** din pictură. La cealaltă extremă se află miturile sau modurile ficționale abstracte în care zeii sau alți eroi asemenea lor acționează după bunul lor plac, sau mai bine zis, după bunul plac al povestitorului. Întoarcerea ironiei la mit, fapt remarcat în primul

eseu, este contemporană și paralelă cu abstracționismul, expresionismul, cubismul și celelalte eforturi similare în pictură, care pun accentul pe structura picturală conținută în sine. Cu șaizeci de ani în urmă, Bernard Shaw a evidențiat semnificația socială a tematicii pieselor sale și ale lui Ibsen. Astăzi Eliot ne atrage atenția asupra arhetipului Alcestei în *Coctailul* sau al lui Ion în *Secretarul particular*. Cel dintîi aparține perioadei lui Manet și Degas, celălalt perioadei lui Braque și Graham Sutherland.

Așadar începem studiul arhetipurilor cu o lume de mit, o lume abstractă sau pur literară, de factură tematică și ficțională, neafectată de canoanele adaptării plauzibile la experiența familiară. Din punct de vedere narativ, mitul este imitația unor acțiuni apropiate sau aflate la limitele imaginabile ale dorinței. Zeii se desfată cu femei frumoase, luptă între ei cu o forță uriașă, îl ajută și-l protejează pe om sau dimpotrivă îi privesc nenorocirile de la înălțimea libertății lor nemuritoare. Cu toate că mitul operează la nivelul maxim al dorinței umane, el nu prezintă neapărat această lume ca fiind accesibilă sau dată ființelor omenești. Din punct de vedere al conținutului sau al *dianoiei*, mitul reprezintă aceeași lume privită ca arie sau cîmp de activitate, ținînd seama de principiul nostru după care conținutul sau tiparul poeziei este o structură de imagini artistice cu implicații conceptuale. Lumea imaginilor mitice se reprezintă de obicei prin conceptul de cer sau paradis, existent în religie și este apocaliptică, în sensul anterior menționat al acestui cuvînt, o lume de metaforă totală, în care toate elementele sînt potențial identice, ca și cum s-ar afla în interiorul unui singur corp infinit.

Realismul, sau arta veridicității provoacă exclamația : „Ce bine seamănă acest lucru cu ceea ce știm !“ Cînd ceea ce se scrie este *aidoma* celor cunoscute, avem arta comparației implicite sau extinse. Și așa cum realismul este arta comparației implicite, tot astfel mitul este arta identității metaforice implicite. Cuvîntul „zeu-soare“ în

care cratima înlocuieşte predicatul este o pură ideogramă, în terminologia lui Pound, sau metaforă literală, în terminologia noastră. În mit vedem principiile structurale ale literaturii, izolate ; în realism găsim *aceleași* principii structurale (nu similare) transpuse într-un context de plauzibilități. (Tot astfel în muzică, o bucată de Purcell şi una de Benjamin Britten pot să fie *complet* diferite, dar dacă sînt amîndouă în re major tonalitatea lor va fi aceeași). Prezența unei structuri mitice în literatura realistă ridică totuși anumite probleme de ordin tehnic în ceea ce privește realizarea plauzibilității. Putem defini procedeele de rezolvare a acestor probleme prin termenul general de ***dislocare***.

Mitul, așadar, se află la o extremă a structurii literare, iar naturalismul la cealaltă. Între ele se întinde întreaga arie a romanțului, utilizînd acest termen nu în sensul modului istoric din primul eseu, ci al tendinței, menționate ceva mai departe, în același eseu, de a disloca mitul în direcția omenescului dar, spre deosebire de „realism", de a convenționaliza conținutul în direcția idealizării. Conform principiului central al dislocării, elementele metaforic identificabile în mit se pot conexa în romanț numai printr-o anumită formă de comparație : analogia, asociația semnificativă, imagini alăturate incidental etc. În mit putem întîlni un zeu-soare sau un zeu-copac ; în romanț găsim o persoană asociată în mod semnificativ cu soarele sau cu copacii. În modurile mai realiste, asociația devine mai puțin semnificativă și mai mult o chestiune de imagini incidentele, dacă nu chiar coincidențe sau accidente. În legenda uciderii balaurului, avînd ca prototip pe cea a Sfîntului Gheorghe sau Perseu, și mai mult în cazul al doilea, o țară stăpînită de un împărat bătrîn și neputincios este terorizată de un balaur care în cele din urmă o cere pe fata împăratului, dar este ucis de către erou. Aceasta pare să fie o analogie romantică (poate că, de asemenea, în acest caz, o descen-

dență) a mitului unui pustiu redeșteptat la viață de către un zeu al fertilității. Așadar, în mit, balaurul și bătrînul împărat se identifică. De fapt putem concentra mitul și mai mult într-o fantezie oedipică, unde eroul nu este ginerele împăratului ci fiul său, iar doamna eliberată, mama eroului. Dacă această povestire ar reprezenta un vis personal, asemenea identificări ar fi de la sine înțelese. Dar spre a o transforma într-o povestire plauzibilă, simetrică și moral acceptabilă este necesară o dislocare considerabilă, a cărei structură metaforică ar începe să se întrevadă numai după ce am efectua un studiu comparativ al povestirii prototip.

. În *Faunul de marmură* de Hawthorne, statuia care împrumută numele povestirii este asociată atît de stăruitor cu un personaj numit Donatello încît cititorul trebuie să fie cu desăvîrșire nătîng sau neatent ca să nu bage de seamă că Donatello *este* statuia. Mai tîrziu întîlnim o fată pe nume Hilda, de o puritate și de o blîndețe neobișnuită, care locuiește într-un foișor înconjurat de porumbei. Porumbeii o îndrăgesc foarte mult; alt personaj o numește „porumbița" mea și atît autorul cît și personajele fac alte observații indicînd unele afinități speciale între ea și porumbei. Dacă am afirma că Hilda este o zeiță-porumbel aidoma lui Venus, identificată cu porumbeii săi, n-am interpreta povestea cu prea multă acuratețe, în cadrul propriului ei mod, ci am traduce-o în pur mit. Dar nu putem să nu recunoaștem cît de mult se apropie aici Hawthorne de mit. Adică recunoaștem că *Faunul de marmură* nu constituie o ficțiune caracteristică pentru modul mimetic inferior, ci manifestă o preocupare pentru romanțul fictional anterior prefigurînd totodată scriitorii mitici ironici din secolul următor — de exemplu pe Kafka sau pe Cocteau. Această preocupare este adesea numită alegorie, dar probabil Hawthorne avea dreptate cînd o numea romanț. Obervăm că ea tinde spre abstractizare în construcția personajelor fapt care ne va nemulțumi dacă nu cunoaștem alte canoane decît pe cele ale modului mimetic inferior.

Sau, în mod similar, întîlnim în cadrul mitului, povestea Proserpinei, care se face nevăzută în lumea subterană timp de șase luni pe an. Mitul în forma sa pură este evident un mit al morții și al renașterii ; povestea, așa cum ne-a parvenit, a suferit o oarecare dislocare, dar tiparul mitic este lesne observabil. Același element structural revine adesea în comedia shakespeareană unde se cere adaptat la un nivel mimetic superior de credibilitate. Hero din *Mult zgomot...* pare destul de moartă spre a beneficia de un bocet, iar explicațiile plauzibile sînt amînate pînă după sfîrșitul piesei. Imogen din *Cymbeline* are un nume fals și un mormînt gol dar beneficiază și ea de oficii funerare. Însă povestea lui Hermione și Perdita se apropie atît de mult de mitul Demetrei și Proserpinei încît explicația plauzibilă devine inutilă. După dispariția ei, Hermione se reîntoarce ca arătare în vis, iar pentru ca statuia ei să prindă viață — o dislocare a mitului lui Pygmalion — este nevoie, se spune în piesă, de o renaștere a credinței, cu toate că la un anumit nivel de plauzibilitate Hermione nici nu era cu adevărat statuie, totul fiind o simplă înșelăciune nevinovată. Observăm deci cu cît mai abstract mitic poate fi un scriitor tematic decît unul fictional : personajele lui Spenser, Florimell de exemplu, se face nevăzută în adîncul mării unde rămîne toată iarna, fără a i se pune vreo întrebare, lăsînd în locul ei o „fată albă ca zăpada“ și întorcîndu-se, primăvara, cu o îmbelșugată revărsare de ape la sfîrșitul cărții a patra. În cadrul modului mimetic inferior recunoaștem același tipar structural al morții și renașterii eroinei, atunci cînd Esther Summerson se îmbolnăvește de variolă sau Lorna Donne este împușcată în fața altarului. Dar aici ne apropiem de convențiile realismului și cu toate că ochii Lornei sînt „încețoșați de moarte“ știm că autorul nu vrea să spună chiar „moarte“ din moment ce intenționează s-o reînvie. Aici, din nou, ar fi interesant să facem o comparație cu

Faunul de marmoră, unde ni se spun atîtea lucruri despre sculpturi şi despre relaţia dintre statui şi făpturile vii încît aproape că aşteptăm un deznodămînt de felul celui din *Poveste de iarnă*. Hilda dispare în mod misterios şi în răstimpul cît lipseşte, iubitul ei, sculptorul Kenyon, dezgroapă o statuie pe care o asociază cu Hilda. După aceea Hilda se întoarce, „absenţa" ei primind o explicaţie plauzibilă, dar nu fără cîteva observaţii şi răbufniri splenetice din partea lui Hawthorne însuşi, care afirmă că îl plictiseşte să cîrpească explicaţii plauzibile, cerîndu-le cititorilor să-i acorde mai multă libertate. Totuşi, rezervele lui Hawthorne par a fi cel puţin în parte autoimpuse, spre deosebire de *Ligeia* lui Poe, unde ni se prezintă tiparul mitic al morţii şi renaşterii fără nici un fel de scuză. Poe este incontestabil un abstracţionist mai radical decît Hawthorne, fapt care explică în parte de ce influenţa sa asupra secolului nostru este mai directă.

Această afinitate între mitic şi abstract literar aruncă lumină asupra multor aspecte ale ficţiunii, mai ales asupra literaturii de foileton, care este destul de realistă spre a fi plauzibilă în incidentele sale şi totodată destul de romantică spre a fi o „povestire bună", adică clar concepută. Un exemplu de acest fel este introducerea unui semn de rău augur, a unei anticipări, sau tehnica de a transforma întreaga naraţiune în împlinirea unei profeţii iniţiale. O asemenea tehnică sugerează, în proiecţia ei existenţială, o concepţie a soartei ineluctabile sau a unei misterioase voinţe atotputernice. De fapt este o operă de pură concepţie literară, dînd începutului o anume relaţie simetrică cu sfîrşitul, singura voinţă ineluctabilă cu adevărat manifestă fiind cea a autorului. Din această cauză o întîlnim adeseori şi la scriitorii temperamental ostili piezei rele. În *Anna Karenina* de exemplu, moartea hamalului, la începutul romanului, este privită de Anna ca o prevestire funestă. În mod similar, dacă întîlnim anticipări şi semne în Sofocle, acest lucru se datorează mai ales faptului că ele se potrivesc structurii genului

său de tragedie dramatică şi nu atestă nicidecum credința în soartă, adînc sădită în sufletul dramaturgului sau spectatorului.

Avem astfel, în literatură, trei organizări ale miturilor şi simbolurilor arhetipale. Întîi, mitul nedislocat, care se ocupă în general de zei sau demoni și care asumă forma a două lumi opuse de identificare metaforică totală, una dezirabilă, cealaltă indezirabilă. Ele se identifică adesea cu cerurile și infernurile existențiale ale religiilor co-existente cu acest gen de literatură. Aceste două forme de organizare metaforică pot fi numite apocaliptică și respectiv demonică. În al doilea rînd, tendința generală pe care am numit-o romantică, tendința de a sugera tiparuri mitice implicite, într-o lume mai strîns înrudită cu experiența umană. În al treilea rînd, tendința „realismului" de a pune accentul pe conținut şi reprezentare mai curînd decît pe forma povestirii. Literatura ironică începe cu realismul, tinde spre mit, tiparurile sale mitice sugerînd de obicei demonicul mai curînd decît apocalipticul, deşi cîteodată nu face decît să continue tradiția romantică a stilizării. Hawthorne, Poe, Conrad, Hardy şi Virginia Woolf ne oferă destule exemple în acest sens.

Cînd examinăm un tablou, putem să ne apropiem de el şi să cercetăm modul de aplicare a vopselii cu penelul sau cuțitul. În mare, aceasta corespunde în literatură analizei retorice pe care o practică noua critică. Dacă ne dăm un pas înapoi, concepția se clarifică și acum contemplăm mai curînd conținutul reprezentat : aceasta este distanța cea mai potrivită pentru picturile realiste flamande, de exemplu, în cazul cărora tabloul trebuie oarecum citit. Cu cît ne depărtăm mai mult, cu atît devenim mai conștienți de tiparul constitutiv. Dacă privim să zicem o Madonă de la mare depărtare, nu vedem altceva decît arhetipul ei, o masă albastră centripetă, cu un punct contrastant de interes în centru. Şi în critica literară trebuie adeseori să „ne dăm înapoi" spre a descoperi organizarea arhetipală a poemului. Dacă contemplăm „de la distanță" *Cînturile Mutabilității* ale lui

Spenser, zărim un fundal de lumină circulară ordonat dispusă şi o masă neagră funestă ce irumpe în planul întîi, la bază — aproape aceeaşi formă arhetipală apare şi la începutul *Cărţii lui Iov*. Dacă „privim de la depărtare" începutul actului cinci din *Hamlet*, zărim pe scenă un mormînt căscat în care coboară eroul, inamicul său şi eroina (Nota 33), după care urmează o încăierare fatală în lumea de deasupra. Dacă contemplăm în acelaşi mod un roman realist ca *Învierea* de Tolstoi sau *Germinal* de Zola, vom întrezări concepţia mitopeică pe care o sugerează titlurile respective. Vom mai da şi alte exemple în cele ce urmează. Dar mai întîi vom trece în revistă structura imaginii artistice sau *dianoia*, a celor două lumi nedislocate, apocaliptică şi demonică, inspirîndu-ne în mare măsură din *Biblie*, sursa principală a mitului nedislocat din tradiţia noastră. Apoi vom continua cu cele două structuri intermediare ale imaginii artistice şi, finalmente, ne vom ocupa de naraţiunile generice sau *mitosurile* care reprezintă structurile imaginii artistice în mişcare.

TEORIA SEMNIFICAŢIEI ARHETIPALE (1): IMAGISTICA APOCALIPTICĂ

Să procedăm conform schemei generale a jocului numit „20 de întrebări", sau, dacă ne face mai multă plăcere, conform schemei Marelui Lanţ al Existenţei, schema tradiţicnală privind clasificarea datelor senzoriale.

Lumea apocaliptică, cerul religiei, prezintă în primul rînd categoriile realităţii în formele aspiraţiei umane, potrivit cu formele pe care aceste categorii le asumă sub influenţa civilizaţiei. De exemplu, forma imprimată de munca şi aspiraţia omenească lumii *vegetale* este grădina, ferma, dumbrava sau parcul. Forma umană a lumii *animale*, este lumea animalelor domestice, dintre

care oile au prioritate tradițională atît în metafora clasică cît și în cea creștină. Forma umană a lumii *minerale*, forma în care munca omenească transformă piatra, este orașul. Orașul, grădina și stîna sînt metaforele constitutive ale *Bibliei* și ale celei mai importante părți din simbolismul creștin. Ele se identifică total în cartea numită în mod explicit *Apocalips* sau Revelație, care a fost concepută cu grijă ca o încheiere mitică nedislocată a *Bibliei* ca tot unitar. Aceasta înseamnă, din punctul nostru de vedere, că *Apocalipsul* biblic este gramatica imagisticii apocaliptice (Nota 34).

Fiecare din aceste trei categorii, orașul, grădina și stîna se identifică în virtutea principiului metaforei arhetipale, tratată în eseul precedent, reprezentînd, după cum ne amintim, universalul concret identic cu celelalte două și cu fiecare componentă a sa în parte. Prin urmare, în mod similar, lumea *divină* și cea *umană* se vor identifica cu stîna, orașul și grădina, iar aspectele sociale și individuale ale fiecăreia vor fi de asemenea identice. Astfel lumea apocaliptică a *Bibliei* prezintă următorul tipar :

lumea divină	=	societate de zei	=	Un Zeu
lumea umană	=	societate de oameni	=	Un Om
lumea animală	=	stînă	=	Un Miel
lumea vegetală	=	grădina sau parcul	=	Un Copac (al vieții)
lumea minerală	=	orașul	=	O clădire, un Templu, O Piatră.

Conceptul de „Cristos“ reunește toate aceste categorii într-o identitate : Cristos este atît Un Zeu, cît și Un Om, Mielul lui Dumnezeu, Copacul vieții, sau vița ale cărei ramuri sîntem noi, piatra pe care o refuză constructorii și templul reclădit, identic cu trupul său reînviat. Identificarea religioasă se deosebește de cea poetică doar în intenție, întîia fiind existențială, cea de a doua metaforică. În critica medievală, deosebirea avea o importanță redusă, iar termenul „figura“ aplicat identificării unui simbol cu Cristos, implică de regulă amîndouă tipurile (Nota 35).

Să dezvoltăm puţin acest tipar. În creştinism universalul concret se aplică lumii divine sub forma sfintei treimi. Creştinismul afirmă că, oricît de mari ar părea dislocările proceselor mintale obişnuite, Dumnezeu *este* trei fiinţe şi totuşi unul singur. Conceptele de persoană şi de substanţă constituie impedimente serioase în calea extinderii metaforei în domeniul logicii. În metafora pură, unitatea divină s-ar putea aplica, desigur, la cinci sau şaptesprezece sau la un milion de persoane divine, la fel de uşor ca şi la trei. De asemenea, concretul divin universal îl putem întîlni în poezie şi în afara trinităţii, cînd Zeus afirmă, la începutul celei de a opta cărţi a *Iliadei*, că îi stă în putinţă să tragă la sine întregul lanţ al existenţei, oricînd doreşte ; înţelegem că lui Homer nu îi era străină o dublă perspectivă a Olimpului, în care un grup de zeităţi gîlcevitoare putea fi oricînd transformat într-o singură voinţă divină. La Virgil întîlnim pentru întîia oară o Junonă maliţioasă şi răsfăţată, dar comentariul lui Enea, „deus dabit his quoque finem" demonstrează că autorul credea în aceeaşi dublă perspectivă. Acestei credinţi i-am putea opune *Cartea lui Iov*, în care Iov şi prietenii săi sînt mult prea credincioşi spre a le trece prin minte că acesta a suferit atît de crîncen numai din cauza unui rămăşag încheiat pe jumătate în glumă între Dumnezeu şi Satan. Într-un sens — ei au dreptate, iar informaţiile date cititorului despre Diavolul care vine în ceruri sînt false. Satan este omis la sfîrşitul poemului şi oricare dintre versiunile ulterioare s-ar fi făcut vinovată de acest lucru, este foarte greu de închipuit cum s-ar fi putut Iov reîntoarce, în revelaţia sa finală, de la conceptul de voinţă divină unică, la atmosfera scenei introductive.

Cît despre societatea umană, metafora potrivit căreia sîntem cu toţii părţile aceluiaşi trup a stat în centrul aproape tututor teoriilor politice de la Platon pînă în zilele noastre. Afirmaţia lui Milton „Un commonwealth s-ar cuveni să fie un singur personaj creştin uriaş, o singură creştere falnică, trupul şi statura unui om cin-

stit" aparține unei versiuni creștinizate ale acestei metafore, în care, ca și în doctrina sfintei treimi, afirmația în întregime metaforică „Cristos *este* Dumnezeu și Om", este singura adevărată iar cea ariană sau docetică, în termeni de comparație sau asemănare, înfierată ca eretică. Leviathanul lui Hobbes, cu frontispiciul său original, înfățișînd o puzderie de pitici înlăuntrul trupului unui singur gigant, se înrudește într-un anume sens cu același tip de identificare. *Republica* lui Platon, în care rațiunea, voința și dorința individului apar în stat ca un cîrmuitor-filosof, păzitor, se bazează tot pe această metaforă, de fapt încă folosită de noi ori de cîte ori concepem un grup sau bloc de ființe omenești ca pe un „trup".

În simbolismul sexual, desigur, este și mai ușor să folosim metafora „o singură carne", a două trupuri unite într-unul singur prin dragoste. *Extazia* lui Donne este unul din multele poeme clădite pe această imagine, iar poemul lui Shakespeare, *Phoenixul și Turtureaua*, speculează pe tema ultragiului adus „rațiunii" de o asemenea identitate. Temele loialității, adorării eroilor, tovarășilor credincioși și altele de același fel folosesc aceeași metaforă.

Lumea animală și vegetală se identifică, la fel ca și cea umană și divină, în doctrina creștină a transubstanțierii, în care formele umane esențiale ale lumii vegetale, hrana și băutura, seceratul și culesul viilor, pîinea și vinul sînt trupul și sîngele Mielului care este atît om cît și Dumnezeu și în al cărui trup ființăm ca într-o cetate sau templu. Aici, iarăși doctrina ortodoxă preferă metafora comparației iar conceptul de substanță ilustrează din nou eforturile logicii de a digera metafore. Din începutul *Legilor* reiese în chip evident că banchetul reprezintă pentru Platon ceva din același simbolism al comuniunii. Ar fi greu de găsit o imagine mai simplă și mai vie a civilizației umane, în care omul încearcă să supună natura și s-o integreze în propriul său corp (social), decît cea a împărtășaniei.

Importanța convențională acordată oii în lumea animală ne oferă arhetipul central al imagisticii pastorale

iar în religie metafore ca „păstor şi turmă". Metafora regelui ca păstor al poporului său, îşi are originea în vechiul Egipt. Poate că predilecţia pentru această convenţie se explică prin faptul că fiind neghioabe, afectuoase, gregare şi lesne cuprinse de panică, societăţile alcătuite din oi se apropie cel mai mult de cele omeneşti. Desigur însă că în poezie orice animal ar fi la fel de potrivit, dacă auditoriul poetului ar fi pregătit pentru el: de exemplu, la începutul *Upanishadelor*, Brihadaranyaka, calul de sacrificiu al cărui trup conţine întregul univers este privit în acelaşi mod în care priveşte poetul creştin Mielul Domnului. Dintre zburătoare (Nota 36), porumbelul reprezintă prin tradiţie armonia sau dragostea universală, emblemă atît a lui Venus cît şi a sfîntului duh creştin. Identificările zeilor cu animalele sau cu plantele şi ale acestora, la rîndul lor, cu societatea omenească, constituie fundamentul simbolismului totemic. Anumite genuri de poveşti populare etiologice, povestirile privitoare la metamorfoza fiinţelor supranaturale în animale şi plante reprezintă o variantă atenuată a aceluiaşi tip de metaforă şi se păstrează ca arhetip „metamorfic", în forma pe care ne-a transmis-o Ovidiu.

Aceeaşi flexibilitate este posibilă şi în privinţa imaginilor vegetale. Într-alt loc în *Biblie* frunzele sau roadele pomului vieţii sînt folosite ca simboluri ale împărtăşaniei, în locul pîinii şi vinului. În mod similar, universalul concret poate fi aplicat nu numai unui copac ci şi unui simplu fruct sau flori. În cultura occidentală, trandafirul are întîietate tradiţională între florile apocaliptice: ne amintim fără greutate de folosirea trandafirului ca simbol al împărtăşaniei în *Paradisul* lui Dante, iar în cartea întîia a *Crăiesei zînelor*, emblema Sfîntului Gheorghe, o cruce roşie pe un cîmp alb, este asociată nu numai cu trupul ridicat la ceruri al lui Cristos şi cu simbolismul sacramental corespunzător, ci şi cu unirea trandafirului alb cu cel roşu sub dinastia Tudorilor. În Orient, lotusul sau „floarea de aur" chinezească era adesea echi-

valentul trandafirului, iar în romantismul german, floarea albastră s-a bucurat de o oarecare vogă, e drept, labilă.

Din identitatea trupului omenesc cu lumea vegetală rezultă arhetipul imagisticii arcadiene, al lumii verzi din poemele lui Marvell, al comediilor pastorale shakespeareene, al universului lui Robin Hood și al altor oameni verzi care populează codrii romanțului, aceștia din urmă fiind corespondenții romantici ai mitului metaforic al zeului-arbore. În poemul lui Marvell, *Grădina*, întîlnim o și mai amplă dar tot convențională extindere a identificării sufletului omenesc cu pasărea din arborele vieții. Măslinul și uleiul extras din el ne-a furnizat o altă identificare, metafora domnitorului „uns".

Orașul, denumit sau nu Ierusalim, este apocaliptic identic cu clădirea sau templul, „o casă cu multe sălașe" ai cărui locuitori sînt „pietre vii" spre a folosi o altă expresie din Noul Testament. Tot din lumea anorganică se remarcă drumul mare sau calea și orașul cu ulițele sale, metafora „drumului" fiind inseparabilă din toată literatura „căutării" implicit creștină ca în *Drumul pelerinului*, sau de altă factură. Aceleiași categorii îi aparțin imaginile geometrice sau arhitecturale : turnul și scara în spirală ale lui Dante și Yeats, scara lui Iacov, scara poeților iubirii neo-platonice, spirala ascendentă sau cornucopia, „mîndrul palat al desfătării" poruncit de Hanul Kubla, tiparul în cruce și în quincunx descoperit de Browne la tot pasul, în artă și natură, cercul ca emblemă a eternității, „cercul pur al luminii nesfîrșite" a lui Vaughan.

În planul arhetipal propriu-zis, unde poezia este o creație a civilizației umane, natura conține omul ; în planul anagogic, omul conține natura, iar grădinile și orașele sale nu mai sînt simple mușuroaie pe fața pămîntului ci formele universului uman. De aceea în simbolismul apocaliptic nu putem limita omul numai la cele două elemente naturale, pămîntul și aerul, ci, trecînd de la un plan la altul, simbolismul trebuie să se supună, la fel ca

Taminio din *Flautul fermecat*, încercărilor apei și focului. Simbolismul poetic așază de obicei focul deasupra vieții pămîntești, iar apa dedesubt. Dante avea de străbătut un cerc de foc și rîul Edenului spre a ajunge, de la muntele purgatoriului, încă situat la nivelul lumii noastre, în Paradis sau în lumea apocaliptică propriu-zisă. Imaginile de lumină și foc ce-i înconjoară pe îngeri în *Biblie*, limbile de foc ce coboară la Rusalii și cărbunele de foc cu care serafimul atinge buzele lui Isaia, asociază focul cu o lume spirituală sau angelică, aflată la jumătatea drumului dintre uman și divin. În mitologia clasică, povestea lui Prometeu, ca și asocierea lui Zeus cu trăznetul sau fulgerul se înscriu pe aceeași linie. Cu alte cuvinte, cerul în sens de firmament, conținînd corpurile de foc ale soarelui, lunii și stelelor se identifică sau se asociază cu trecerea spre cerul lumii apocaliptice.

De aceea toate celelalte categorii ale noastre se pot identifica cu focul sau asocia cu arderea. Exemplul cel mai comun este apariția zeității iudaico-creștine înconjurată de foc, de îngeri de foc și de lumină (serafimi și heruvimi). Animalul de sacrificiu ars pe rug, includerea unui corp animal în comuniunea dintre lumea divină și cea omenească se asimilează imagisticii asociate cu focul și cu fumul altarului, cu tămîia care se înalță la cer etc. Omul mistuit de flăcări (Nota 37) este reprezentat de snopul de raze al sfîntului și de coroana regală, atît sfîntul cît și regele fiind corespondenții zeului-soare: de asemenea, putem aminti în acest context „pruncul arzînd" din poemul de crăciun al lui Southwell. Imaginea păsării arzînde apare în legendarul phoenix. Pomul vieții poate să ardă la rîndul său cu o flacără nestinsă, ca tufa veșnic arzătoare a lui Moise, sfeșnicul din ritualul iudaic sau „crucea roză" din ocultismul de mai tîrziu. În alchimie (Nota 38) lumea vegetală, minerală și acvatică se identifică în trandafir, în piatră sau în elixir; arhetipurile florii sau nestematei se identifică cu „giuvaerul din lotus" din rugăciunile budiste. De asemenea, se stabilește

în mod frecvent o corelaţie între foc, vinul îmbătător şi sîngele roşu şi fierbinte al animalelor.

Identificarea *oraşului* cu focul explică motivul pentru care cetatea Domnului din Apocalips este descrisă ca o masă strălucitoare de aur şi pietre preţioase, fiecare piatră arzînd cu o flacără ca de giuvaer. În simbolica apocaliptică corpurile de foc de pe cer, soarele, luna şi stelele se găsesc înăuntrul divinului universal şi a trupului omenesc. Simbolica alchimiei este o simbolică apocaliptică de acelaşi tip ; centrul naturii, aurul şi nestematele ascunse în măruntaiele pămîntului se contopeşte în cele din urmă cu circumferinţa ei, prin soarele, luna şi stelele de pe bolta cerească ; centrul lumii spirituale se contopeşte cu circumferinţa ei prin Dumnezeu. De aceea există o strînsă legătură între purificarea sufletului omenesc şi transmutaţia pămîntului în aur, nu un aur obişnuit ci aurul chintesenţial de foc, din care sînt făurite corpurile cereşti. Arborele de aur cu pasărea sa mecanică din *Plutind spre Bizanţ* identifică lumea vegetală şi minerală printr-un procedeu care aminteşte alchimia.

Apa, pe de altă parte, aparţine prin tradiţie sferei existenţei sub-umane, starea de haos şi disoluţie care urmează morţii obişnuite, sau reducerea la anorganic. De aceea, adeseori, după moarte, sufletul traversează sau se cufundă într-o apă. În simbolica apocaliptică întîlnim „apa vieţii", rîul edenic cu patru braţe care reapare în cetatea Domnului şi este simbolizat în ritual prin botez. Potrivit cu Ezechil, întoarcerea acestui rîu preface marea în apă dulce, acesta fiind, se pare, tîlcul profeţiei autorului Revelaţiei după care marea va pieri în apocalips. Aşadar, din punct de vedere apocaliptic, apa circulă în corpul universal la fel ca sîngele în cel uman. Poate ar trebui să spunem „este conţinută" ca să nu corelăm ştiinţa circulaţiei sîngelui cu temele biblice, evitînd astfel un anacronism. Secole de-a rîndul sîngele a constituit, desigur, una dintre cele patru „umori" sau lichide trupeşti, după cum rîul vieţii avea patru braţe.

TEORIA SEMNIFICAŢIEI ARHETIPALE (2): IMAGISTICA DEMONICĂ

Opusă simbolisticii apocaliptice este prezentarea unei lumi total indezirabile: lumea coşmarului şi a ţapului ispăşitor, a sclaviei, a durerii şi îndoielii, lumea aşa cum se găsea înainte ca imaginaţia umană să înceapă a o modela şi înainte ca vreo imagine a dorinţei omeneşti, ca oraşul sau grădina să prindă contur; de asemenea, lumea strădaniei irosite sau pervertite, a ruinelor şi catacombelor, instrumentelor de tortură şi a monumentelor de neghiobie. Şi aşa cum în poezie imagistica apocaliptică se asociază cu un cer religios, tot aşa opusul său dialectic se asociază cu un infern existenţial, ca Infernul lui Dante, sau ca iadul pe care omul îl creează pe pămînt, ca în *1984*, *Fără ieşire* sau *Întuneric la amiază*, titlurile ultimelor două vorbind de la sine. În consecinţă, una din temele centrale ale imagisticii demonice este parodia, luarea în rîs a jocului exuberant al artei prin sugerarea imitaţiei sale în termenii „vieţii reale".

Lumea demonică divină întruchipează vastele, ameninţătoarele şi absurdele puteri ale naturii aşa cum apar ele unei societăţi subdezvoltate din punct de vedere tehnologic. Simbolurile raiului într-o atare lume tind să se asocieze cu cerul inaccesibil, iar ideea ei conducătoare este cea a sorţii inscrutabile şi a necesităţii exterioare. Maşinăria sorţii este pusă în mişcare de un grup de zei depărtaţi şi nevăzuţi a căror libertate şi plăcere sînt ironice, deoarece îl exclud pe om şi care intervin în treburile omeneşti numai spre a păstra neştirbite propriile lor prerogative. Ei cer sacrificiu, pedepsesc prezumţia şi pretind supunere faţă de legea morală şi naturală ca scop în sine. Aici nu avem intenţia să descriem zeii din tragedia greacă, de exemplu, ci pur şi simplu să izolăm sentimentul de depărtare omenească şi zădărnicie faţă de ordinea divină, care, deşi o condiţie esenţială, este doar unul din componentele viziunilor celor mai tragice asupra vieţii. În epoca modernă, poeţii exprimă mai deschis

această concepție despre divinitate : Nobodaddy la Blake, Jupiter la Shelley, „răul suprem, Dumnezeu“ la Swinburne, „Voința confuză“ la Hardy și „bruta și infamul“ la Housman ilustrează acest fapt.

Lumea umană demonică este o societate a cărei coeziune se bazează pe un fel de tensiune moleculară a egourilor, pe loialitatea față de un grup sau de un conducător care înjosește individul sau, în cel mai bun caz, opune plăcerii datoria sau onoarea. O astfel de societate este o sursă infinită de dileme tragice ca aceea a lui Hamlet sau Antigona. În concepția apocaliptică a lumii omenești întîlnim trei tipuri de realizări : individuală, sexuală și socială. În lumea umană infernală, la un pol se află conducătorul tiran, inscrutabil, neînduplecat, melancolic și cu o voință nesățioasă care poate impune ascultare numai dacă este destul de egocentrist spre a reprezenta egoul colectiv al partizanilor săi, iar la celălalt pol *pharmakosul,* sau victima sacrificată, care trebuie ucisă spre a consolida puterea celorlalți. În forma cea mai concentrată a parodiei demonice, cei doi poli se confundă. Ritualul uciderii regelui divin din Frazer, indiferent de semnificația pe care i-o dă antropologia, constituie în critica literară forma radicală demonică sau nedislocată a structurilor tragice și ironice.

În religie, lumea spirituală reprezintă o realitate distinctă față de cea fizică. În poezie, realul sau fizicul sînt opuse nu existențialului spiritual ci ipoteticului. Am întîlnit în primul eseu principiul după care transpunerea unui act în mimă, trecerea de la oficierea unui rit la jocul de-a ritul este una din trăsăturile centrale ale dezvoltării de la sălbăticie la cultură. Este ușor de observat un mimesis al conflictului la tenis și la fotbal, dar, tocmai din această cauză, jucătorii de fotbal și de tenis reprezintă o cultură superioară față de cea a spadasinilor și gladiatorilor. Transformarea actului propriu-zis în joc este o formă fundamentală de liberalizare a vieții care, într-un stadiu intelectual mai avansat, ia forma educației umaniste, descărcarea actului în imaginație. Faptul că

simbolica eucaristică a lumii apocaliptice, identificarea metaforică a vegetalului, animalului şi umanului cu corpurile divine are ca obiect al parodiei demonice imagini canibalice, vine în sprijinul celor afirmate mai sus. Ultima viziune a lui Dante asupra infernului uman îl înfăţişează pe Ugolino ronţăind tidva călăului său ; iar cea din urmă viziune alegorică spenseriană majoră este Serena despuiată şi pregătită pentru un ospăţ canibalic. Imagistica canibalică include de obicei nu numai imagini ale torturii şi mutilării ci şi ceea ce poartă denumirea tehnică de *sparagmos* sau sfîşierea trupului sacrificat, o imagine întîlnită în miturile lui Osiris, Orfeu şi Penteu. Aici vom întîlni pe canibalul gigant sau căpcăunul din basme, reprezentat în literatură prin Polifem, ca şi un lung şir de tîrguri cu carne şi sînge, de la povestea lui Tiêste pînă la legămîntul lui Shylock. Tot în acest context, forma descrisă de Frazer ca istoric originală reprezintă în critica literară forma demonică radicală. *Salambô* de Flaubert este un studiu al imagisticii demonice care la timpul său a fost considerată arheologică, dar mai tîrziu s-a dovedit profetică.

Relaţia erotică demonică devine o pasiune puternică, destructivă, care unelteşte împotriva loialităţii sau dă un simţămînt de frustrare celui ce o încearcă, fiind în general simbolizată de o tîrfă, o vrăjitoare, o sirenă sau o altă femeie ispititoare, un obiect fizic al patimii, care tinde spre posesiune şi în consecinţă nu poate fi nicicînd posedat. Parodia demonică a căsătoriei, sau a unirii a două suflete într-un singur trup, poate lua forma hermafroditismului, incestului (forma cea mai comună) sau a homosexualităţii. Relaţia socială este cea a gloatei, reprezentînd esenţialmente societatea umană care caută un *pharmakos*, iar gloata ia adesea forma imaginii unui animal sinistru ca hidra, Eama lui Virgil sau dezvoltarea sa ulterioară, la Spenser, Fiara mugitoare.

Celelalte lumi pot fi rezumate pe scurt. Lumea animală se prezintă sub formă de monştri sau animale de pradă. Lupul, vrăjmaşul tradiţional al oii, tigrul, vultu-

rul, balaurul, șarpele rece și tîrîtor, sînt cele mai comune. În *Biblie*, unde societatea demonică ese reprezentată de Egipt și Babilon, stăpînitorii lor se identifică cu diferite animale monstruoase : în *Cartea lui Daniil*, Nabucodonosor se preface într-o jivină iar Faraon este numit de către Ezechil balaur de apă. Balaurul este cu deosebire adecvat, fiind nu numai monstruos și sinistru, dar și fabulos, astfel reprezentînd natura paradoxală a răului ca fapt moral și ca eternă negare. În *Apocalips* balaurul este numit „fiara care a fost și nu mai este și totuși este".

Lumea vegetală se prezintă sub forma unui codru sinistru, ca de exemplu cel întîlnit în *Comus* sau la începutul *Infernului*, sau a unui cîmp de bălării asociat cu destinul tragic — de la Shakespeare pînă la Hardy, — sau a unui loc sălbatic ca cel din *Prințul Roland* de Browning sau *Țara pustietății* de Eliot, sau a unei grădini fermecate sinistre, asemenea insulei lui Circe sau variantelor ei din Renaștere, la Tasso și Spenser.

În *Biblie* pustiul apare sub forma sa concret universală prin arborele morții, pomul cunoașterii din *Facere*, smochinul sterp din Scripturi și prin cruce. Rugul asociat cu ereticul cu glugă, cu omul negru sau cu vrăjitoarea, reprezintă arborele și trupul mistuit de flăcări al lumii infernale. Eșafoadele, spînzurătorile, stîlpii infamiei, bicele și nuielele de mesteacăn constituie sau pot constitui variantele sale. Contrastul dintre arborele vieții și cel al morții este frumos exprimat de Yeats în poemul *Cei doi arbori*.

Lumea anorganică poate rămîne sub forma sa sălbatică, de deșerturi, stînci sau pustiuri. Tot aici se numără cetățile distrugerii și noaptea înspăimîntătoare, ruinele deșertăciunii, de la turnul Vavilonului pînă la mărețele lucrări ale lui Ozimandrias. De asemenea, imaginile strădaniei pervertite : mașinile de tortură, arme, armuri și alte imagini ale unui mecanism al morții care, dat fiind că

nu umanizează natura, sînt nefireşti şi inumane. Drept corespondent al templului sau Edificiului din Apocalips, avem temniţa sau fortăreaţa, cuptorul pecetluit al zăpuşelii fără lumină, de genul cetăţii lui Dis din Dante. Tot aici putem include corespondentele sinistre ale imaginilor geometrice : spirala funestă (maelstromul, bulboana sau Caribda) crucea funestă, cercul funest, roata sorţii sau a norocului. Identificarea cercului cu şarpele, convenţional un animal demonic, ne dă ouroborosul, sau şarpele cu coada în gură. Ca un corespondent infernal al drumului apocaliptic sau al căii drepte — drumul lui Dumnezeu, profeţit de Isaia şi străbătînd deşertul — avem labirintul, simbolul direcţiei pierdute, adesea cu un monstru în centrul său, ca de exemplu Minotaurul. Rătăcirile labirintice ale lui Israel în deşert, repetate de Isus întovărăşit de diavol (sau de „lighioane sălbatice“ după Marcu) urmează acelaşi tipar. Labirintul poate reprezenta de asemenea şi un codru sinistru, ca în *Comus*. În acelaşi context, catacombele sînt folosite cu multă eficienţă în *Faunul de marmură* şi, desigur, în cazul unei şi mai mari concentrări a metaforei, labirintul ar deveni măruntaiele sinuoase ale monstrului însuşi.

Lumea focului este lumea unor demoni răi, ca flăcăruile amăgitoare, sau duhurile scăpate din iad, întruchipate în lumea noastră, cum am mai spus, de *auto da fe* sau de cetăţile mistuite de flăcări, de felul Sodomei, aceasta în opoziţie cu focul purgatoric sau purificator, de genul cuptorului arzător din *Cartea lui Daniil.* Lumea acvatică este prezentă prin apa morţii, adesea identificată cu sîngele vărsat, ca în Patimi sau în figura simbolică a Istoriei, la Dante, şi mai ales prin „marea vitregă, sărată, fără fund“, care înghite toate rîurile de pe pămînt dar piere în apocalips, spre a lăsa locul apei dulci. În *Biblie*, marea şi monstrul animal se identifică în figura Leviathanului, monstru marin identificat de asemenea cu tirania socială a Babilonului şi Egiptului.

TEORIA SEMNIFICAȚIEI ARHETIPALE (3): IMAGISTICA ANALOGICĂ

În poezie, cea mai mare parte a imagisticii nu conține lumi atît de extreme ca proiecțiile imuabile ale cerului și iadului. Imagistica apocaliptică este adecvată modului mitic, iar cea demonică modului ironic în faza sa tîrzie, de revenire la mit. În cadrul celorlalte trei moduri, aceste două structuri operează dialectic, atrăgînd cititorul către sîmburele metaforic și mitic nedislocat al operei. Prin urmare, vom întîlni de obicei structuri de imagini intermediare, care vor corespunde, în linii mari, modurilor romantic, mimetic superior și inferior. Totuși, nu vom acorda o atenție deosebită imagisticii modului mimetic superior spre a menține tiparul mai simplu al tendințelor romantice și „realiste" în cadrul celor două structuri nedislocate, prezentate la începutul acestui eseu.

Aceste trei structuri nu sînt atît de riguros metaforice, formînd constelații de imagini semnificative, care, atunci cînd se află împreună, dau naștere la ceea ce adesea numim, cu un oarecare sentiment de neputință, „atmosferă". Modul romantic prezintă o lume idealizată: în romanțuri, eroii sînt viteji, eroinele frumoase, ticăloșii ticăloși, iar frustrările, ambiguitățile și complicațiile proprii vieții obișnuite, sînt trecute cu vederea. În consecință, imagistica lor prezintă un corespondent uman al lumii apocaliptice pe care îl putem numi *analogia inocenței*. Cunoaștem cel mai bine această imagistică nu din epoca romanțului însuși, ci din romantizările de mai tîrziu: *Comus, Furtuna,* cartea a treia din *Crăiasa zînelor*, în Renaștere; *Cîntecele inocenței* și imagistica lui Beulah, la Blake, *Endimion* de Keats și *Epipsychidion* de Shelley, în perioada romantismului propriu-zis.

În cadrul analogiei inocenței, figurile divine și spirituale reprezintă de obicei părinți, bătrîni înțelepți cu puteri magice, ca Prospero, sau duhuri protectoare priete-

noase, ca Rafael înainte de izgonirea din rai. Printre imaginile omenești se evidențiază copiii și castitatea, virtutea cea mai strîns asociată cu copilăria și cu starea de nevinovăție, care în această structură imagistică presupune de obicei și virginitatea. Neprihănirea Doamnei din *Comus* sau castitatea invincibilă a lui Britomart din *Crăiasa zînelor* sînt, asemenea înțelepciunii lui Prospero, asociate cu magia. Ea poate fi mai ușor asociată cu tinerele fete — exemple avem în Matelda lui Dante sau Miranda lui Shakespeare — dar castitatea bărbătească prezintă și ea însemnătate, așa cum o dovedesc legendele Graalului. Afirmația lui Sir Galahad din poemul lui Tennyson, cum că puritatea inimii îi înzecește puterile este caracteristică pentru lumea de imagini căreia îi aparține. În lumea inocenței, focul este îndeobște un simbol purificator, o lume de flăcări pe care n-o pot trece decît cei fără prihană, ca în castelul Busiranc din Spenser, focul purificator de pe culmea purgatoriului lui Dante și sabia de foc care le închide lui Adam și Eva calea spre rai. În povestea frumoasei adormite, zidul de foc este înlocuit cu unul de spini și de mărăcini: In *Die Walküre*, Wagner nu renunță totuși la foc, punîndu-i în încurcătură pe regizori. Luna, care este cea mai rece, prin urmare și cea mai castă dintre toate corpurile cerești incandescente, are o importanță deosebită pentru această lume.

Dintre animale, cele mai comune sînt oile și mieii pastorali, alături de cai și ogarii din romanțuri, în ipostazele lor blînde, dovedind fidelitate și devotament. Unicornul, emblema tradițională a castității și favoritul fecioarelor, ocupă aici un loc de cinste; la fel și delfinul, care prin asociație cu Arion devine simbolul inocenței în opoziție cu leviatanul devorator; tot aici vom întîlni, datorită umilinței și supunerii sale, un animal foarte diferit — asinul. Festivalul dramatic al asinului, la fel ca și cel al Pruncului-Episcop aparține acestei structuri de imagini, iar cînd Shakespeare a așezat capul unui asin în Țara zînelor, n-a procedat în mod neobișnuit, cum ne

sugerează poemul lui Robinson, ci a urmat o tradiţie care merge pînă la Apuleius, unde Lucius metamorfozat ascultă povestea lui Cupid şi Psihe. Păsările, fluturii (căci aceasta este lumea lui Psihe, Psihe fiind fluture) şi duhurile avînd caracteristicile acestora, ca Ariel sau Rima lui Hudson, sînt alţi cetăţeni naturalizaţi ai acestei ţări.

Grădina paradisiacă şi arborele vieţii aparţin, cum am văzut, structurii apocaliptice, dar Grădina raiului ca atare, aşa cum ne este prezentată în *Biblie* şi în Milton, aparţine mai degrabă structurii analogice, Dante situînd-o puţin mai jos de Paradisul său. Grădinile lui Adonis din Spenser, de unde vine spiritul protector din *Comus* sînt de aceeaşi factură, alături de variaţiunile medievale ale temei „locus amoenus". O semnificaţie specială o are simbolul trupului Fecioarei ca *hortus conclusus*, derivată din *Cîntarea Cîntărilor*. Un corespondent romantic al pomului vieţii apare în nuieluşa dătătoare de viaţă a vrăjitorului şi alte simboluri paralele, ca nuiaua înflorită din Tannhäuser.

Oraşele sînt mai străine de spiritul pastoral şi rural al acestei lumi, turnul şi castelul, alături de vreo sihăstrie sau colibă ocazională, constituind imaginile favorite ale locuinţei. Simbolismul acvatic constă mai ales din fîntîni şi eleştee, ploi roditoare şi, ocazional, dintr-un rîu care desparte bărbatul de femeie, păzindu-le astfel castitatea, ca rîul Lethe din Dante. Episodul introductiv al grădinii de trandafiri din *Burnt Norton* dă un rezumat scurt dar neobişnuit de complet al simbolurilor analogiei inocenţei; putem de asemenea aminti în acest context partea a doua a poemului *Kairos şi Logos* al lui Auden.

Lumea inocenţei nu este cu desăvîrşire vie, ca cea apocaliptică, dar nici cu desăvîrşire moartă, ca a noastră, ci o lume animistă, populată de spiritele elementelor. Toate personajele din *Comus* reprezintă spirite de acest gen, în afară de Doamnă şi fraţii ei, iar asociaţiile dintre Ariel şi duhurile văzduhului, Puck şi duhurile focului (Burton ne spune despre duhurile focului că „de

regulă se numesc Puck"), Caliban și duhurile pămîntului sînt cît se poate de sugestive. La Spenser îi întîlnim pe Florimell și Marinell, a căror nume arată că sînt duhuri ale florilor și apei, o Proserpină și un Adonis. Adesea, ca de exemplu în *Comus* și în *Odă Nașterii Domnului*, natura inocentă sau natura înainte de căderea în păcat, ca ordine divină, este reprezentată de armonia neauzită a muzicii sferelor.

Dacă ideile organizatoare ale modului romantic sînt castitatea și magia, principiile organizatoare ale ariei mimetice superioare par să fie iubirea și forma, și așa cum sfera imaginilor romantice poate fi numită analogia inocenței, tot astfel sfera imaginilor mimetice superioare poate fi numită *analogia naturii și rațiunii*. Aici accentul se pune pe cinosură sau contemplarea centripetă și pe tendința proprie modului mimetic superior de a idealiza reprezentanții umani ai lumii spirituale și divine. Divinitatea îl înconjoară pe rege iar doamna dragostei de curte devine zeiță; iubirea față de amîndoi este o putere instructivă și însuflețitoare, care se identifică cu lumea spirituală și divină. Focul lumii angelice arde pe coroana regelui și în ochii iubitei. Aici apar animalele care reprezintă frumusețea falnică: vulturul și leul înfățișează regalitatea alături de loialitate, calul și șoimul, „cavaleria" sau aristocrația călare; păunul și lebăda sînt păsările cinosurii, iar fenixul sau pasărea de foc fără pereche este un simbol poetic favorit mai ales în Anglia, pentru regina Elisabeta. Simbolismul horticol se estompează așa cum se întîmplă în modul romantic cu cel citadin; întîlnim grădini formale în strînsă asociație cu clădirile, dar ideea unei lumi-grădină este de tip romantic. Nuielușa vrăjitorului se transformă în sceptru regal iar arborele magic în stindard desfășurat. Orașul reprezintă în primul rînd capitala, cu curtea în centrul său, iar înăuntrul curții întîlnim diferite grade de inițiere care culminează cu „prezența" regală. Observăm că pe măsură ce coborîm pe scara modurilor întîlnim un număr tot mai mare de imagini poetice împrumutate din viața socială reală. În Anglia, simbolismul

acvatic gravitează în jurul rîului domesticit Tamisa, care curge lin la Spenser și în versurile neoclasice ale lui Denham, un rîu pentru care luntrea regească este cea mai potrivită podoabă. Prin modul mimetic inferior intrăm în lumea care poate fi numită *analogia experienței* și care se află față de lumea demonică într-o relație similară cu cea dintre lumea romantică inocentă și lumea apocaliptică. În afară de această conexiune potențial ironică, precum și de un anumit număr de simboluri hieratice sau cu semnificație specială, ca litera purpurie la Hawthorne sau cupa de aur și turnul de fildeș la Henry James, imaginile sînt cele obișnuite, ale experienței de toate zilele, și nu necesită nici un alt comentariu decît cîteva observații, poate utile, privind unele trăsături specifice. Ideile organizatoare ale modului mimetic inferior par să fie geneza și munca. Ființele divine și spirituale ocupă un loc funcțional neînsemnat în ficțiunea mimetică inferioară, iar în scrierile tematice sînt adesea redescoperite în mod deliberat sau tratate drept surogate estetice. În *Erewhon* nenăscuților li se dă sfatul (se pare, foarte apropiat de vederile lui Butler însuși, deoarece el repetă ideea în *Viață și Obișnuință*) că, dacă într-adevăr există o lume a spiritului atunci trebuie să-i întoarcem spatele și s-o regăsim în munca noastră de zi cu zi. Aceeași doctrină a redescoperirii credinței prin muncă se poate întîlni la Carlyle, Roskin, Morris și Shaw. La unii poeți, chiar și la cei explicit religioși, observăm tendințe paralele. Din multe puncte de vedere, rareori întîlnim un contrast mai izbitor decît cel dintre ideea de „mișcare și spirit“ descoperită de Wordsworth în *Tintern Abbey* și ideea „cavalerului“, descoperită de Hopkins în „eretele“ său, și totuși tendința de a ancora o viziune a spiritului într-o experiență psihologică empirică este proprie amîndurora.

Prezentarea societății omenești din punctul de vedere al mimeticului inferior reflectă, desigur, doctrina lui Wordsworth conform căreia pentru poet situațiile umane esențiale sînt cele comune și tipice. Tot aici putem include o bună parte din parodiile idealizării vieții din romanțuri,

parodie care se extinde şi asupra experienţei religioase şi estetice. Cît despre lumea animală, observaţia lui Thomas Huxley conform căreia omenirea are trăsături comune cu tigrul şi cu maimuţa este semnificativă pentru modul mimetic inferior. Maimuţa a fost întotdeauna *par excellence* animalul mimetic şi încă mult înainte de doctrina evoluţionismului era privită în mod specific imitatorul omului. Apariţia evoluţionismului a sugerat însă o analogie a proporţiei în care omul de astăzi devine maimuţa corespondentului său din viitor, ca în *Zarathustra* a lui Nietzsche. Împerecherea dintre tigru şi maimuţă a lui Huxley ne aminteşte de credinţa populară privind implacabila şi invariabila ferocitate atît a maimuţelor cît şi a „omului cavernelor", credinţă care nu se întemeiază pe dovezi mai sigure decît cele despre existenţa unicornilor şi păsărilor fenix dar care, ca şi acestea din urmă, arată tendinţa de a privi istoria naturală prin sfera adecvată a metaforelor poetice. Modul mimetic inferior nu constituie un cîmp fertil pentru simbolismul animal, dar maimuţa şi tigrul lui Huxley reapar în *Cartea junglei* de Kipling, unde maimuţele sporovăiesc fără rost în vîrful arborilor, asemenea intelectualilor, în vreme ce jos, în junglă, sălbăticiunea umană deprinde înţelepciunea carnivoră a panterei. În modul mimetic inferior, grădinile sînt înlocuite cu fermele şi cu truda omului cu sapa, ţăranul sau desţelenitorul care întruchipează la Hardy imaginea omului însuşi, „năpăstuit şi răbdător". Oraşele iau, desigur, forma metropolei moderne întortocheate, unde accentul emoţional cade pe singurătate şi pe lipsa comunicării, şi aşa cum simbolismul acvatic în lumea inocenţei constă mai ales din fîntîni şi rîuri, tot astfel imagistica modului mimetic inferior conţine „elementul distructiv" al lui Conrad, marea, pe care pluteşte de obicei un leviathan umanizat sau un *bateau ivre*, de orice mărime, de la Titanicul lui Hardy pînă la barca fragilă, care devine la Shelley — ironie rar întîlnită chiar şi în literatură — o imagine favorită. Cu *Moby Dick* ne întoarcem la o formă de leviathan mai tradiţională. Distrugătorul

care apare la sfîrşitul lui *Tono Bungay* de Wells este o imagine remarcabilă pentru un scriitor de tip mimetic inferior nedeprins cu utilizarea simbolurilor hieratice. Simbolismul focului este adesea ironic și distructiv, ca în focul cu care se încheie acţiunea romanului *Răsfăţaţii din Poynton*. În epoca industrială însă, Prometeu, care a furat focul spre folosul oamenilor, reprezintă una din figurile mitologice favorite ale poeţilor.

Relaţia dintre inocenţă şi experienţă şi imagistica apocaliptică și demonică ilustrează un aspect al dislocării despre care am vorbit mai puţin pînă acum : deplasarea către moral. Cele două structuri dialectice sînt esenţialmente, dezirabilul şi indezirabilul. Temniţele şi roţile de tortură aparţin viziunii demonice nu fiindcă sînt interzise din punct de vedere moral ci pentru că nu pot fi transformate în obiecte dezirabile. Satisfacţia sexuală, pe de altă parte, poate fi dezirabilă, chiar dacă este condamnabilă din punct de vedere moral. Civilizaţia tinde să unească dezirabilul cu moralul. Cercetătorul care se ocupă de mitologia comparată descoperă în mod ocazional, la un cult străvechi sau primitiv, un fragment de mythopoeie neinhibată care îi demonstrează cît de complet şi-au limitat religiile superioare viziunile apocaliptice la cele moral acceptabile. Pe fundalul dezvoltării mitologiilor iudaice, greceşti etc., au avut loc în mod evident numeroase expurgări, sau, după cum se exprimau cercetătorii victorieni ai mitului, barbarismul grotesc şi respingător a fost purificat printr-un rafinament etic crescînd. Mitologia egipteană începe cu un zeu care creează lumea prin masturbaţie — un mod destul de logic de a simboliza procesul creaţiunii *de Deo,* dar puţin probabil a fi întîlnit la Homer, ca să nu mai vorbim de Vechiul Testament. Cît timp poezia urmează religia către moralitate, arhetipurile religioase şi poetice vor fi strîns unite, aşa cum le găsim la Dante. Sub o asemenea influenţă, imagistica sexuală apocaliptică, de exemplu, tinde să devină matrimonială sau virginală, incestul, homosexualitatea, adulterul aparţinînd laturii demonice. Calitatea artei

pe care Aristotel a numit-o *spoudaios* și pe care Matthew Arnold a tradus-o prin „seriozitate superioară" rezultă din această apropiere a religiei și poeziei în cadrul moralului. Dar poezia tinde neîncetat să-și echilibreze balanța, să revină la tiparul dezirabilului, respingînd convenționalul și moralul. Acest lucru se întîmplă de multe ori, dar nu întotdeauna, în satiră, genul cel mai străin de „seriozitatea superioară". Între moral și dezirabil se stabilesc un număr, apreciabil de conexiuni importante și semnificative, totuși există o distincție netă între moralitate, care este supusă experienței și necesității, și dorință care încearcă să le evite. Astfel literatura este de obicei mai puțin inflexibilă decît moralitatea, datorînd în mare măsură acestui fapt statutul ei de artă liberală. Atributele pe care moralitatea și religia le numesc de obicei trivialitate, obscenitate, subversiune, desfrînare și blasfemie ocupă un loc esențial în literatură dar adesea se pot exprima numai prin tehnici de dislocare ingenioase.

Cea mai simplă din aceste tehnici este fenomenul pe care-l putem numi „modulație demonică", sau inversarea deliberată a conotațiilor morale obișnuite ale arhetipurilor. Orice simbol își derivă semnificația în primul rînd din context: balaurul poate juca un rol nefast într-un romanț medieval sau unul binefăcător într-un basm chinezesc; insula poate fi cea a lui Prospero sau cea a lui Circe. Unele conotații secundare devin obișnuite, datorită unei mari cantități de simbolism tradițional și erudit existente în literatură. În catalogul literaturii occidentale, șarpele, datorită rolului său în cadrul mitului grădinii edenice, aparține de obicei lumii sinistre dar simpatiile revoluționare ale lui Shelley îl îndeamnă să introducă un șarpe inocent în *Revolta Islamului*. O ceată de tîlhari, de pirați sau de țigani pot simboliza o societate liberă și egală; iubirea adevărată poate fi simbolizată de triumful unei legături adultere asupra căsătoriei, ca în cele mai multe comedii avînd ca subiect triunghiul familial; de o pasiune homosexuală (dacă iubirea cîntată de Virgil în egloga a doua este *reală*), sau de una incestuoasă, ca la mulți romantici. În secolul al nouăsprezece-

lea, pe măsură ce se instaurează mitul demonic, acest tip de simbolism inversat, se constituie în tiparele „agoniei romantice“, mai ales sadismul, prometeianismul și diabolicul, care la „decadenți“ pare să furnizeze toate neajunsurile superstiției fără vreunul din avantajele religiei. Diabolicul nu este însă întotdeauna o dezvoltare *complicată*. Huckleberry Finn, de exemplu, ne cîștigă simpatia și admirația fiindcă alege iadul, alături de prietenul său hăituit, și nu raiul stăpînilor de sclavi. Pe de altă parte, imagistica tradițional demonică poate fi utilizată ca punct inițial al unei mișcări de mîntuire, ca de exemplu în Cetatea distrugerii din *Drumul Pelerinului*. Simbolismul alchimist include în acest context al mîntuirii ouroborosul și hermafroditul *(res bina)*, ca și balaurul romantic tradițional.

Simbolismul apocaliptic prezintă dezirabilul infinit, unde poftele și ambițiile omului se adaptează sau se proiectează asupra zeilor. Arta analogiei inocenței, care include cea mai mare parte a comediei (cu „happy end“), idilei, romanticului, reverențiosului, panegiricului, idealizării și magicului, se ocupă mai ales cu încercarea de a prezenta dezirabilul în termeni umani, familiari, accesibili și morali. Același lucru se aplică și în cazul relației dintre lumea demonică și analogia experienței. Tragedia, de pildă, este viziunea a ceea ce se întîmplă și trebuie acceptat. Din acest punct de vedere, ea reprezintă o dislocare morală și plauzibilă a resentimentelor amare pe care umanitatea le nutrește față de obstacolele ridicate în calea dorințelor ei. Oricît de evidentă ar fi răutatea Atenei în *Aiax* de Sofocle, tragedia implică în mod limpede că trebuie să ne împăcăm, chiar și în gîndurile noastre, cu faptul că ea este cea care posedă forța. Dacă ar face critica tragediei lui Sofocle, un cititor creștin care ar crede că zeii greci nu sînt altceva decît diavoli, i-ar da o interpretare nedislocată sau demonică. O asemenea interpretare ar scoate în evidență tot ceea ce Sofocle încearcă să *nu* spună, dar ar putea totuși constitui o critică pătrunzătoare a structurii demonice latente sau implici-

te a piesei. Același gen de interpretare este posibil și în cazul multor pasaje din poezia creștină avînd ca temă mînia dreaptă a lui Dumnezeu, al cărei conținut demonic reprezintă adesea o figură paternă respingătoare. Scoțînd în evidență tiparele demonice sau apocaliptice latente într-o operă literară, nu trebuie să comitem eroarea a considera că acest conținut latent este *adevăratul* conținut, tăinuit cu ipocrizie de un cenzor mincinos. El constituie doar un simplu factor care este relevant într-o analiză critică completă. Adesea însă, el este acela care ridică opera literară deasupra categoriei istoricului.

TEORIA MITOSULUI : INTRODUCERE

Semnificația unui poem, structura imaginilor sale este o configurație statică. Cele cinci structuri ale semnificației stabilite de noi reprezintă, spre a face o altă analogie cu muzica, *tonalitățile* în care sînt scrise și în cele din urmă *rezolvate*, dar narațiunea implică mișcarea de la o structură la alta. Aria principală a acestui gen de mișcare trebuie să cuprindă în mod evident cele trei cîmpuri intermediare. Lumile apocaliptice și demonice, fiind structuri de identitate metaforică pură, sugerează fixitatea eternă, și sînt apte a se proiecta existențial ca rai și iad, acolo unde întîlnim viața neîntreruptă dar nu un *proces* al vieții. Analogiile inocenței și experienței reprezintă adaptarea mitului la natură : ele nu concep *orașul* sau *grădina* ca țel final al viziunii umane, ci procesul de construire și plantare. Forma fundamentală a procesului este mișcarea ciclică, alternarea succesului cu declinul, a efortului cu repaosul, a vieții cu moartea, reprezentînd ritmul procesului. De aceea cele șapte categorii de imagini pot fi de asemenea privite ca forme variate ale unei mișcări de rotație sau ciclice. Astfel :

1. În lumea divină, procesul sau mișcarea centrală este cea a morții și renașterii, a dispariției și reîntoarcerii

sau a încarnării și retragerii unui zeu. Această activitate divină este de obicei identificată sau asociată cu unul sau mai multe procese ciclice naturale. Zeul poate fi zeu-soare, murind la apus și renăscîndu-se la răsărit, sau avînd o renaștere anuală, la solstițiul de iarnă, ori un zeu al vegetației, care moare toamna și renaște primăvara ; ori (ca în miturile despre nașterea lui Budha) un zeu încarnat, trecînd printr-un ciclu de vieți umane sau animale. Cum zeul este nemuritor aproape prin definiție, trăsătura comună a tuturor miturilor de acest gen este ca zeul mort să renască sub aceeași înfățișare. Astfel, datorită principiului structural mitic sau abstract al ciclului, continuitatea identității vieții individuale de la naștere la moarte este extinsă și de la moarte la renaștere. Iar la acest tipar al recurenței identice, al morții și renașterii aceluiași individ, se asimilează de obicei toate celelalte tipare ciclice. Asimilarea poate fi mult mai completă în cultura orientală, unde doctrina reîncarnării este general acceptată, decît în cea occidentală.

2. Lumea de foc a corpurilor cerești are trei ritmuri ciclice importante. Cea mai evidentă este călătoria cerească zilnică a zeului-soare, adesea concepută ca avînd loc într-o luntre sau caleașcă, urmată de o întoarcere misterioasă la punctul inițial printr-o lume subterană întunecoasă, cîteodată concepută ca pîntec al unui monstru lacom. Ciclul solstițial al anului solar amplifică același simbolism, încorporat în literatura noastră de Crăciun. Aici accentul cade pe tema luminii renăscute, amenințată de puterile întunericului. Oricare i-ar fi fost rolul preistoric, pentru poezia occidentală ciclul lunar a avut puțină importanță în decursul istoriei. Dar succesiunea ei crucială, lună veche, „cavernă interlunară“ și lună nouă poate constitui, — căci există evident o analogie — sursa ritmului tridiurnal al morții, dispariției și renașterii, întîlnit în simbolismul nostru pascal.

3. Lumea umană se situează la mijloc, între cea spirituală și animală, această dualitate reflectîndu-se în

ritmurile sale ciclice. Paralel cu ciclul solar, al luminii şi al întunericului, întîlnim aici ciclul imaginar al vieţii, cu stările ei succesive de vis şi trezie. Acest ciclu stă la baza antitezei dintre imaginaţia experienţei şi cea a inocenţei, despre care am vorbit. Căci ritmul uman este opus celui solar : atunci cînd soarele adoarme, se deşteaptă un libido titanic, iar lumina zilei este adeseori întunecarea dorinţei. Apoi, din nou, la fel cu animalele, omul este supus ciclului obişnuit al vieţii şi morţii, unde există renaştere generică dar nu individuală.

4. Arareori în literatură, ca şi în viaţă, întîlnim un animal, chiar domesticit, care să trăiască în linişte întregul răstimp al existenţei sale spre a ajunge la un final *nunc dimittis*. Excepţiile de genul cîinelui lui Odiseu sînt adecvate temei lui *nostos* sau a încheierii depline a mişcării ciclice. Vieţile animale (Nota 39) şi vieţile umane, deopotrivă supuse ordinii fireşti, sugerează adesea procesul *tragic* al vieţii violent întrerupte printr-un accident, sacrificiu, cruzime sau vreo nevoie imperioasă, procesul posterior actului tragic fiind altceva decît viaţa însăşi.

5. Lumea vegetală ne furnizează desigur ciclul anual al anotimpurilor, adesea identificat sau reprezentat de o făptură divină care piere toamna sau este ucisă o dată cu culesul recoltei şi al viilor, dispare iarna, şi renaşte primăvara. Fiinţa divină poate fi bărbat (Adonis) sau femeie (Proserpina), cele două structuri simbolice rezultante deosebindu-se într-o oarecare măsură.

6. Poeţii, ca şi criticii, sînt în general spenglerieni, în sensul că în poezie, la fel ca la Spengler, viaţa civilizată se asimilează frecvent ciclului organic al creşterii, maturităţii, declinului, morţii şi renaşterii într-o altă formă individuală. În această categorie se includ teme ca : o epocă de aur sau eroică în trecut, viaţa de apoi în viitor, elegiile de tipul *ubi sunt*, meditaţiile înaintea ruinelor, nostalgia după o simplitate pastorală pierdută, regretul sau triumful la căderea unui imperiu.

7. Simbolismul acvatic posedă propriul său ciclu, de la ploi la izvoare, de la izvoare şi fîntîni la pîraie şi

rîuri, de la rîuri la mare sau la zăpezile hibernale și înapoi.

Aceste simboluri ciclice sînt de regulă împărțite în patru faze centrale, cele patru anotimpuri constituind prototipul pentru cele patru perioade ale zilei (dimineața, amiaza, seara, noaptea), cele patru aspecte ale ciclului acvatic (ploaia, fîntîna, rîurile, marea sau zăpada), cele patru perioade ale vieții (tinerețea, maturitatea, bătrînețea, moartea) etc. Întîlnim un mare număr de simboluri din fazele unu și doi în poemul lui Keats, *Endimion* și din fazele trei și patru în *Țara pustietății* (unde trebuie să adăugăm cele patru stadii ale culturii occidentale: medieval, renascentist, iluminist și contemporan). Putem observa că nu există un ciclu aerian : vîntul suflă cum poftește, iar imaginile care reprezintă mișcarea „spiritului" pot fi asociate cu tema imprevizibilului și a crizei abrupte.

Studiind unele poeme de largă întindere, ca de exemplu *Divina Comedie* sau *Paradisul pierdut*, descoperim că avem nevoie de o serie de cunoștințe de cosmologie. Această cosmologie este prezentată, foarte corect desigur, drept știința acelei vremi, un schematism de corespondențe care, după ce ne furnizează un calendar nu tocmai folositor și cîțiva termeni ca „flegmatic" și „jovial", piere ca știință. De asemenea mai sînt și alte poeme care încorporează științe la fel de învechite, ca de exemplu *Insula purpurie, Iubirile plantelor, Arta de a-ți păstra sănătatea,* care supraviețuiesc mai ales sub formă de curiozități. Criticul literar nu se cuvine să nesocotească complimentul adresat poeziei prin existența unor asemenea poeme, dar totuși știința versificată ca atare își menține structura descriptivă, științifică și astfel impune poeziei o formă non-poetică. Spre a-i asigura succesul ca poezie se cere mult tact, și totuși cei care se simt cel mai mult atrași de asemenea teme se dovedesc și cei mai lipsiți de tact. Dante și Milton sînt incontestabil poeți mai buni decît Darwin și Fletcher : poate că totuși, ar fi

mai profitabil să afirmăm că ceea ce i-a călăuzit spre temele cosmologice, şi nu spre cele ştiinţifice sau descriptive, a fost instinctul şi judecata lor mai ascuţită.

Forma cosmologiei este evident mai apropiată de cea poetică, şi cosmologia simetrică poate fi oarecum privită ca o ramură a mitului. Dacă aşa stau lucrurile, atunci ar constitui, la fel ca mitul, un principiu structural al poeziei, în timp ce în cadrul ştiinţei propriu-zise, cosmologia simetrică este întocmai cum o definea Bacon : un idol al teatrului. În acest caz, poate că întregul univers pseudoştiinţific al celor trei spirite, patru umori, cinci elemente, şapte planete, nouă sfere, douăsprezece semne zodiacale etc. aparţin de drept, cum se şi întîmplă în practică, gramaticii imagisticii literare. S-a observat de multă vreme că universul ptolemeic furnizează un cadru mai bun simbolismului, cu identităţile, asociaţiile şi corespondenţele sale, decît sistemul lui Copernic. Şi poate că el nu numai că furnizează un cadru pentru simbolism ci chiar *este* simbolism, sau oricum, devine astfel după ce îşi pierde valabilitatea ca ştiinţă, aşa cum mitologia clasică a devenit pur poetică după dispariţia oracolelor. Acelaşi principiu ar explica atracţia poeţilor de un secol sau două încoace, faţă de concepţiile de genul *Viziunii* lui Yeats sau *Eureka* lui Poe.

Conceperea unui cer deasupra, a unui iad dedesubt, şi a unui cosmos sau ordine naturală ciclică la mijloc formează planul de fundal *mutatis mutandis* atît al lui Dante cît şi al lui Milton. Acelaşi plan îl găsim în picturile Judecăţii de Apoi, unde există o mişcare de rotaţie a celor iertaţi, înălţîndu-se în dreapta şi a celor osîndiţi, căzînd în stînga. Putem aplica această concepţie la principiul nostru după care există două mişcări fundamentale ale naraţiunii : o mişcare ciclică în cadrul ordinii naturale şi o mişcare dialectică din acea ordine către lumea apocaliptică de deasupra. (Mişcarea către lumea demonică inferioară este foarte rară, fiindcă o rotaţie constantă înăuntrul ordinii naturale este prin ea însăşi demonică).

Jumătatea superioară a ciclului natural reprezintă lumea romantică şi analogia inocenţei; jumătatea inferioară este lumea „realismului" şi analogia experienţei. Astfel există patru tipuri de mişcare mitică: în interiorul romanţului, în interiorul experienţei, mişcarea ascendentă şi cea descendentă. Mişcarea descendentă este mişcarea tragică, roata sorţii coborînd de la inocenţă către hamartia şi de la hamartia la catastrofă. Mişcarea ascendentă este mişcarea comică, de la complicaţiile ameninţătoare la deznodămîntul fericit şi la premisa generală a unei inocenţe post festum, cînd fiecare trăieşte fericit pînă la adînci bătrîneţi. La Dante, înălţarea se face prin purgatoriu.

Astfel am răspuns la întrebarea: sînt categoriile narative ale literaturii mai largi, sau logic anterioare genurilor literare obişnuite? Există patru asemenea categorii: romanticul, tragicul, comicul şi ironicul sau satiricul. Primim acelaşi răspuns dacă analizăm accepţiunile obişnuite ale acestor termeni. Tragedia şi comedia au fost la origine denumiri a două specii diferite de dramă, dar folosim aceşti termeni şi spre a descrie anumite caracteristici generale ale producţiilor literare, fără a ţine seama de genuri. Ar fi ridicol să susţinem că termenul comedie se referă numai la un anume tip de piesă de teatru şi nu trebuie folosit în legătură cu Chaucer sau Jane Austen. Chaucer însuşi ar fi dat comediei o accepţiune mult mai largă, aşa cum procedează călugărul său cu tragedia. Dacă ni se spune că ceea ce sîntem pe cale a citi este tragic sau comic, ne aşteptăm la anume structură şi atmosferă, dar nu neapărat la un anumit gen. Acelaşi lucru este valabil pentru termenul romantic ca şi pentru satiră şi ironie care sînt, în uzul general, elemente ale literaturii experienţei şi pe care le vom adopta aici în locul termenului „realism". Avem astfel patru elemente narative pregenerice ale literaturii pe care le voi numi *mitosuri* sau intrigi generice.

Dacă analizăm felul cum se prezintă aceste *mitosuri* vom observa că ele formează două perechi opuse: tra-

gedia şi comedia mai curînd contrastează decît se îmbină, la fel şi romanţul şi ironia, campionul idealului şi respectiv al actualului. Pe de altă parte comedia se confundă imperceptibil cu satira la o extremă şi cu romanţul la cealaltă ; romanţul poate fi comic sau tragic ; tragicul se întinde de la romanţul pur la realismul amar şi ironic.

MITOSUL PRIMĂVERII · COMEDIA

În mod remarcabil, comedia dramatică, din care provine mai ales comedia romanescă, şi-a păstrat intacte principiile structurale şi tipurile de personaje. Bernard Shaw observa că un autor de piese de teatru comice poate să-şi cîştige reputaţia de original îndrăzneţ, furîndu-şi metoda de la Molière şi personajele de la Dickens : Dacă am înlocui pe Molière şi Dickens cu Menandru şi Aristofan, afirmaţia nu şi-ar pierde valabilitatea, cel puţin ca principiu general. Cea mai veche comedie europeană existentă, *Acharnienii* de Aristofan, îl conţine pe *Miles gloriosus* sau soldatul fanfaron care mai are încă succes în *Marele dictator* al lui Chaplin ; Joxer Daly din *Juno şi Păunul* de O'Casey are acelaşi caracter şi funcţie dramatică ca paraziţii de acum două mii cinci sute de ani, iar publicul vodevilurilor, comicsurilor şi programelor de televiziune mai rîde încă la glumele declarate răsuflate la începutul *Broaştelor*.

Structura Noii Comedii greceşti, aşa cum ni s-a transmis prin Plaut şi Terenţiu, în sine mai puţin o formă decît o formulă, a rămas pînă în zilele noastre fundamentul celei mai mari părţi a comediei, îndeosebi sub forma ei dramatică mai convenţionalizată. Este mai convenabil să elaborăm teoria construcţiei comice utilizînd drama şi luînd doar incidental exemple din proză. În mod obişnuit într-o comedie se întîmplă următoarele : un tînăr doreşte o tînără ; dorinţa lui întîmpină împotrivire, de obicei din partea părinţilor, dar către sfîrşitul

piesei o întorsătură a intrigii permite eroului să-şi împlinească dorinţa. Acest tipar simplu conţine cîteva elemente complexe. În primul rînd, comedia se deplasează de la un anume tip de societate la altul. La începutul piesei, personajele obstrucţioniste se află în fruntea societăţii din piesă, iar publicul le recunoaşte drept uzurpatoare. La sfîrşitul piesei, procedeul prin care sînt uniţi eroul şi eroina produce cristalizarea unei noi societăţi în jurul eroului, iar momentul în care se produce această cristalizare constituie punctul de rezolvare a acţiunii, revelaţia comică, *anagnorisis* sau *cognitio*.

Apariţia acestei societăţi noi este marcată frecvent de un gen oarecare de sărbătoare sau ritual festiv, care are loc la sfîrşitul piesei sau se presupune că va avea loc îndată după căderea cortinei. Nunţile sînt cele mai frecvente, cîteodată abundînd într-o asemenea măsură, ca de exemplu în finalul lui *Cum vă place*, încît sugerează perechile unui dans — un alt final obişnuit pentru comedie şi firesc pentru mascaradă. Ospăţul de la finele *Îmblînzirii scorpiei* are vechimea comediei greceşti medii ; la Plaut, publicul este cîteodată poftit în chip glumeţ la un ospăţ imaginar, după spectacol ; comedia veche ca şi pantomima creştină modernă era mai generoasă, azvîrlind din cînd în cînd trufandale publicului. Cum noua societate statornicită în finalul comediei reprezintă starea de lucruri pe care publicul a recunoscut-o tot timpul ca potrivită şi dezirabilă, un anume act de comunicare cu publicul este cît se poate de adecvat : actorii tragici aşteaptă aplauzele în aceeaşi măsură ca şi cei comici, dar totuşi cuvîntul „plaudite" de la sfîrşitul unei comedii romane, invitaţia adresată publicului de a se alătura societăţii comice, ar părea nepotrivit la sfîrşitul unei tragedii. Rezolvarea comediei vine, ca să spunem aşa, dinspre public ; în tragedie rezolvarea vine de la o lume misterioasă, situată în partea opusă a scenei. La cinematograf, unde întunericul favorizează predispoziţia erotică a publicului, intriga se îndreaptă de obicei spre un act care, la fel ca moartea în tragedia greacă, are

loc în culise și este simbolizat printr-o îmbrățișare finală.

Așadar, piedicile ivite în calea dorinței eroului constituie acțiunea comediei, iar învingerea lor, rezolvarea comică. Piedicile sînt de obicei puse de părinți, de aceea comedia se bazează adesea pe o ciocnire între voința fiului și a tatălui. Astfel autorul comic se adresează de regulă tinerilor, membrii mai vîrstnici ai aproape oricărei societăți fiind înclinați să vadă în comedie un act subversiv. Acesta este desigur unul din elementele care duc la persecuția socială a teatrului, practicată nu numai de puritani sau de creștini în general, deoarece Terențiu a avut de înfruntat în Roma păgînă aceeași opoziție socială ca și Ben Jonson. Se află o scenă în Plaut unde tatăl și fiul sînt înamorați de aceeași curtezană, cel de al doilea întrebîndu-și tăios părintele dacă o iubește cu adevărat pe mama sa. Scena trebuie situată pe fundalul vieții de familie romane spre a-i putea înțelege importanța ca descărcare psihologică. Chiar și la Shakespeare găsim răbufniri uimitoare împotriva celor mai vîrstnici iar în filmele contemporane triumful tinereții este atît de necruțător încît producătorii reușesc cu oarecare greutate să atragă la spectacole un public care să depășească vîrsta de șaptesprezece ani.

Cînd cel care se opune dorințelor eroului nu este tatăl său, el este de obicei cineva aflat în aceeași strînsă relație cu societatea statornicită : un rival mai puțin tînăr și cu mai mulți bani. La Plaut și Terențiu el este de obicei sau un codcș — stăpînul fetei sau un soldat rătăcitor cu punga doldora de galbeni. Furia cu care sînt hăituite și azvîrlite de pe scenă aceste personaje demonstrează că sînt falși părinți și chiar dacă n-ar fi astfel tot am avea de-a face cu niște uzurpatori, iar pretenția lor de a poseda fata trebuie demascată ca întrucîtva frauduloasă. Pe scurt, ei sînt impostori, iar măsura în care se bucură de o putere reală implică o anume critică a societății care le îngăduie acest lucru. La Plaut și Terențiu critica se rezumă cel mai adesea la condamnarea imora-

lităţii bordelelor şi a tîrfelor de profesie, dar la dramaturgii Renaşterii, inclusiv la Jonson, întîlnim o percepţie acută a puterii crescînde a banului şi a genului de clasă conducătoare pe care acesta o creează.

Comedia are tendinţa de a include în societatea ei finală cît mai mulţi oameni cu putinţă : personajele stînjenitoare sînt adesea reconciliate sau convertite şi nu pur şi simplu repudiate. Comedia conţine adesea ritualul de ostracizare al ţapului ispăşitor, prin care se dezbară de un personaj ireconciliabil, dar demascarea şi dizgraţia provoacă patosul, dacă nu chiar tragedia. *Neguţătorul din Veneţia* pare să fie o încercare de apropiere maximă faţă de punctul de unde balanţa comică se dezechilibrează. Dacă se exagerează cît de puţin rolul dramatic al lui Shylock, cum se şi întîmplă în general atunci cînd el este interpretat de actorul principal al companiei, echilibrul se strică şi piesa devine tragedia Evreului din Veneţia, cu un epilog comic. *Volpone* se termină cu o sumedenie de condamnări la închisoare şi galere, încît spectatorul simte că salvarea societăţii nu necesită chiar atît de multă muncă silnică ; dar *Volpone* constituie un caz special, fiind un fel de imitaţie comică a unei tragedii, cu hybrisul lui Volpone puternic scos în evidenţă (Nota 40).

Principiul conversiunii devine mai clar la personajele a căror funcţie principală este să delecteze publicul. *Miles gloriosus* la Plaut este fiul lui Jupiter şi al lui Venus care a ucis un elefant cu pumnul şi a masacrat şapte mii de oameni într-o singură zi de bătălie. Cu alte cuvinte el caută să se dea în spectacol : exuberanţa lăudăroşeniei sale ajută la succesul piesei. Convenţia prescrie ca fanfaronul să fie demascat, ridiculizat, tras pe sfoară şi ciomăgit. Dar pentru ce ar dori dramaturgul de profesie să persecute în atare chip un personaj care caută să se dea în spectacol — *spectacolul său*, în definitiv ? Falstaff este poftit la ospăţul final din *Nevestele vesele*, Caliban graţiat, Malvolio îmbunat, iar Angelo şi Parolles lăsaţi să supravieţuiască dizgraţiei, conform unui

principiu fundamental al comediei. Tendința societății comice de a integra mai curînd decît de a exclude, explică importanța tradițională acordată parazitului, care nu are ce căuta la sărbătoarea finală și totuși se află acolo. Cuvîntul „grație“ cu toate nuanțele sale renascentiste, de la grațiosul curtean al lui Castiglione pînă la grația dumnezeului creștin este un cuvînt tematic de mare însemnătate în comedia shakespeareană.

Acțiunea comediei care se mută de la un centru social la altul nu se deosebește prea mult de un proces, unde acuzatorul și acuzatul construiesc două versiuni diferite ale aceleiași situații în final, una fiind judecată ca reală, cealaltă ca iluzorie. Această asemănare a retoricii comediei cu retorica jurisprudenței a fost recunoscută din timpurile cele mai vechi. Un mic pamflet numit *Tractatus Coislinianus* (Nota 41), înrudit de aproape cu *Poetica* lui Aristotel și însumînd toate chestiunile importante privitoare la comedie într-o pagină și jumătate, împarte *dianoia* comediei în două părți, opinia *(pistis)* și dovada *(gnosis)*. Acestea corespund în linii mari societății uzurpatoare și respectiv celei dezirabile. Dovezile (adică mijlocul de a impune societatea mai bună) sînt subdivizate în jurăminte, învoieli, mărturii, probe (sau torturi) și legi — cu alte cuvinte cele cinci forme de dovezi materiale aduse la procese, enumerate în *Retorica*. Observăm cît de des acțiunea unei comedii shakespeareene începe cu o lege absurdă, crudă, irațională: legea executării siracuzenilor din *Comedia erorilor*, legea căsătoriei obligatorii în *Visul unei nopți de vară*, legea care sancționează tîrgul lui Shylock, eforturile lui Angelo de a îndrepta poporul prin legi aspre, și altele de acest fel, pe care în cele din urmă comedia le ocolește sau le încalcă. Învoielile sînt de obicei conspirații formate de societatea căreia îi aparține eroul; martorii, ca de exemplu cei care aud din întîmplare anumite conversații sau sînt cunoscătorii unor taine (de exemplu bătrîna dădacă a eroului care își aduce aminte de semnele din născare ale acestuia) constituie procedeul cel mai obișnuit de a pro-

duce revelația comică. Probele (*basanoi*) sînt de obicei testele sau pietrele de încercare ale caracterului eroului : cuvîntul grecesc înseamnă tot „piatră de încercare" și pare a-și găsi ecoul în personajul lui Shakespeare, Bassanio, care este supus încercării de a cîntări valoarea metalelor.

Forma comediei poate fi dezvoltată în două feluri : interesul dramatic se poate concentra fie asupra personajelor obstructive, fie asupra scenelor în care are loc revelația și reconcilierea. Cea dintîi reprezintă tendința generală a ironiei comice, satirei, realismului și a studiului moravurilor ; cea de a doua, tendința comediei shakespeariene și a celorlalte tipuri de comedie romantică. În comedia de moravuri interesul etic principal se îndreaptă de obicei spre personajele obstructive. Eroul și eroina sînt adesea neinteresanți : acei *adulescentes* ai lui Plaut și Terențiu seamănă între ei ca două picături de apă fiind tot atît de greu de deosebit ca Demetrius de Lysandru, care de fapt pot fi priviți ca o parodie a lor. În general caracterul eroului este destul de neutru spre a putea reprezenta împlinirea dorinței. Cu totul altfel stau lucrurile cu părintele nemilos sau zgîrcit, cu rivalul lăudăros sau fandosit, ori cu celelalte personaje care se opun acțiunii. La Molière întîlnim o formulă simplă dar de constant succes în care interesul etic se concentrează asupra unui singur personaj obstructiv, un tată tiranic, un cămătar, un mizantrop, un ipocrit sau un ipohondru. Acestea sînt figurile remarcabile care adesea dau și numele piesei și numai arareori ne mai amintim de întreaga suită de Valentini și Angelice care le scapă din gheare. În *Nevestele vesele*, eroul tehnic Fenton, are un rol neînsemnat, autorul părînd să fi urmat exemplul piesei lui Plaut, *Casina*, unde eroul și eroina nici nu sînt măcar aduși pe scenă. Comedia romanescă, mai ales prin Dickens utilizează adesea același procedeu de a grupa personajele interesante în jurul unei perechi oarecum anoste de juni și june prime. Chiar Tom Jones, deși mult mai bine realizat, este totuși asociat în mod deliberat,

după cum ne sugerează și numele său banal, cu convenționalul și tipicul.

Comedia evoluează de obicei spre „happy-end" iar reacția firească a publicului față de un final fericit este reflecția că „așa s-ar și cuveni să fie", ceea ce sună ca o judecată morală. De fapt, ea nici nu este altceva, atît doar că nu în sens restrîns, ci în accepția ei socială. Opusul ei nu este ticăloșia ci absurdul, din punctul de vedere al comediei virtuțile lui Malvolio fiind la fel de absurde ca și viciile lui Angelo. Mizantropul lui Molière, fiind un apărător neabătut al sincerității, ceea ce constituie o virtute, deține o poziție moralicește solidă, dar publicul își dă în curînd seama că prietenul său Philinte, gata să mintă cu voioșie spre a îngădui altora să-și păstreze respectul de sine, este mai cu adevărat sincer decît celălalt. Comedia morală este desigur posibilă, dar are adesea ca rezultat genul de melodramă numită de noi comedie fără umor care își realizează happy-end-ul cu un ton de auto-stimă morală evitat de cele mai multe comedii. E foarte greu de imaginat o piesă fără conflict sau un conflict fără un anumit tip de dușmănie. Dar așa cum iubirea, incluzînd pe cea sexuală, este cu totul altceva decît desfrîul, tot astfel dușmănia este departe de ură. În tragedie, desigur, ea presupune aproape întotdeauna ură, comedia diferă însă în această privință, dîndu-ne senzația că o condamnare socială a absurdului este mai apropiată de norma comică decît condamnarea morală a celor ticăloși.

Atunci se naște întrebarea în ce mod devine absurd personajul obstructiv. Ben Jonson explică aceasta prin teoria „umorilor", personajul dominat de ceea ce Pope numește pasiune „covîrșitoare". Umorile au funcția dramatică de a exprima o stare care poate fi numită înrobire rituală. Personajul este obsedat de umoarea sa, iar rolul său în piesă este de a-și repeta obsesia. Ipohondrul, spre deosebire de bolnav, reprezintă o umoare deoarece *qua* ipohondru el se va crede întotdeauna bolnav și nu va acționa decît în conformitate cu rolul pe care singur și

l-a asumat. Cămătarul nu poate să spună sau să facă ceva care să nu aibă legătură cu tăinuirea aurului sau cu agonisirea banilor. În piesa lui Jonson *Femeia mută*, care, ca tip de construcție dramatică se apropie cel mai mult de Molière, întreaga acțiune decurge din umoarea lui Morose, a cărui hotărîre de a elimina zgomotul din viața sa produce o acțiune comică atît de zgomotoasă.

Principiul umorilor constituie principiul după care repetiția invariabilă, imitația literară a unei înrobiri rituale, este comică. În tragedie — *Oedipus Tyrannus* este un exemplu tipic — repetiția duce în mod logic la catastrofă. Repetiția exagerată sau fără scop aparține comediei, fiindcă rîsul este în parte un reflex și, la fel ca celelalte reflexe, poate fi condiționat de simpla repetiție a unui tipar. În piesa lui Synge, *Riders to the Sea*, o mamă, după ce și-a pierdut bărbatul și cinci dintre fiii ei în adîncul mării, îl pierde și pe cel din urmă. În forma ei actuală, piesa este foarte frumoasă și emoționantă, dar dacă ar fi fost concepută ca o tragedie de mare întindere, tîrîndu-se mohorît prin șapte înecuri succesive, publicul ar fi rîs fără voia lui cu mult înainte de deznodămînt. Principiul repetiției ca sursă a umorului luat atît în sensul lui Jonson cît și al nostru este bine cunoscut autorilor de comicsuri, în care personajul este conceput ca parazit, mîncău (adesea limitat la un singur fel de mîncare), sau scorpie, începînd să devină amuzant abia după ce gluma a fost repetată în fiecare zi, timp de cîteva luni. De asemenea, serialele comice radiofonice par mult mai hazlii celor care le ascultă în mod obișnuit decît neofiților. Circumferința pîntecului lui Falstaff și halucinațiile lui Don Quijote se sprijină pe aceleași legi comice. E. M. Forster (Nota 42) vorbește cu dispreț de D-na Micawber a lui Dickens care repetă la nesfîrșit de-a lungul întregului roman că nu-l va părăsi niciodată pe dl. Micawber : aici se remarcă puternicul contrast dintre scriitorul rafinat, prea pretențios spre a recurge la formulele populare, și scriitorul de geniu care le exploatează fără nici un fel de scrupul.

Umoarea este de obicei reprezentată în comedie de către un personaj cu un remarcabil prestigiu și putere socială, capabil să silească o bună parte din societatea piesei să-i urmeze obsesia. Astfel umoarea se află în strînsă legătură cu tema legii absurde sau iraționale pe care acțiunea comediei tinde s-o încalce în final. E semnificativ faptul că personajul central al celei mai vechi comedii englezești a umorilor, *Viespile*, este obsedat de procese : în Shylock de asemenea se îmbină atașamentul față de lege cu umoarea răzbunării. Adesea legea absurdă apare ca o toană a unui tiran năuc a cărui voință este lege și care ia o hotărîre arbitrară sau face o promisiune pripită, ca Leontes sau ca obsedatul duce Frederick din Shakespeare : în acest caz, legea este înlocuită de un „jurămînt" menționat și el în *Tractatus*. De asemenea ea poate lua forma unei false utopii, o societate de înrobiți rituali care se naște printr-un act de voință pedant sau dictat de o umoare, ca de pildă refugiul academic din *Chinurile zadarnice ale dragostei*. Această temă datează și ea tot din timpul lui Aristofan și o întîlnim în parodiile schemelor sociale platoniciene din *Păsările* și *Ecclesiazusae*.

Societatea care se conturează la sfîrșitul comediei reprezintă, prin contrast, un fel de normă morală, sau o societate pragmatic liberă. Idealurile ei sînt arareori definite sau formulate : definiția și formularea aparțin umorilor, care cer fapte previzibile. Ni se dă pur și simplu a înțelege că proaspăt căsătorita pereche va trăi fericită pînă la adînci bătrîneți sau că, în orice caz, va trăi relativ lucid și nestăpînită de umori. Aceasta este una din cauzele pentru care personajul care îl întruchipează pe eroul victorios este adesea abia schițat : adevărata sa viață începe abia la sfîrșitul piesei și astfel ne vedem siliți să credem că el este, potențial, un personaj mai interesant decît pare să fie. În *Adelphoi* de Terențiu, Demea, un tată nemilos este pus în contrast cu fratele său Micio, care este indulgent. Micio, fiind mai liberal, conduce acțiunea spre deznodămîntul comic și îl convertește pe De-

mea. Dar acesta la rîndul său, îi arată lui Micio că indulgența sa se datorează în bună parte indolenței, eliberîndu-l astfel de o complementară robie a umorilor.

Astfel mișcarea de la *pistis* la *gnosis*, de la o societate controlată de deprindere, înrobire rituală, lege arbitrară și de către personajele mai vîrstnice, la o societate guvernată de tineri și o libertate pragmatică, reprezintă în esență, cum ne sugerează și cuvintele grecești, o mișcare de la iluzie la realitate. Iluzie constituie tot ceea ce este fix și definibil, iar realitatea se definește cel mai bine ca o negare a celei dintîi : indiferent ce este realitatea, ea nu este *acel* lucru. De aici importanța acordată în comedie temei plăsmuirii și destrămării iluziei : deghizarea, obsesia, ipocrizia sau paternitatea necunoscută.

Finalul comic se fabrică în genere printr-o întorsătură a intrigii. În comedia romană eroina, de obicei o sclavă sau o curtezană, se dovedește a fi fata unui om respectabil, pentru ca eroul s-o poată lua de soție fără a-și păta onoarea. Acea *cognitio* din comedie, prin intermediul căreia personajele află cu cine sînt înrudite și care dintre cei de sex opus nu le sînt rude și în consecință le pot deveni soți sau soții, constituie una din trăsăturile comediei care s-a păstrat aproape neschimbată. *Secretarul particular* dovedește că ea mai suscită încă interesul dramaturgilor. În finalul piesei *Maiorul Barbara* avem de-a face cu o excelentă parodie a lui *cognitio*, (faptul că eroul piesei este profesor de greacă trădează o afinitate neobișnuită cu convențiile lui Euripide și Menandru), atunci cînd lui Undershaft i se oferă posibilitatea să încalce legea potrivit căreia i se interzice a-și desemna ginerele drept succesor, prin faptul că tatăl acestuia s-a căsătorit cu sora soției sale decedate în Australia, astfel că ginerele este atît propriul său văr primar cît și el însuși. Toate acestea par complicate dar intrigile comediilor sînt adesea astfel, deoarece complicațiile sînt prin natura lor absurde. Cum interesul suscitat de personaje în comedie este adesea îndreptat asupra personajelor în-

vinse, comedia ilustrează de obicei victoria unei intrigi arbitrare asupra consecvenței caracterelor. Astfel, în izbitor contrast cu tragedia, arareori întîlnim o comedie inevitabilă, în raport cu fiecare piesă luată în parte. Adică, deși ne putem da seama că însăși convenția comediei cere în mod inevitabil un happy-end, totuși, pentru fiecare piesă în parte dramaturgul trebuie să fabrice un anumit „gimmick“ sau „weenie“, ca să folosim pentru *anagnorisis* două sinonime nerespectuoase care circulă la Hollywood. Happy-end-urile nu ni se par adevărate ci dezirabile, fiind fabricate. Spectatorul morții și al tragediei n-are nimic altceva de făcut decît să șadă și să aștepte sfîrșitul inevitabil ; dar în finalul comediei ia naștere ceva, iar spectatorul acestei nașteri este membrul unei societăți în plină acțiune.

Fabricarea intrigii nu presupune întotdeauna metamorfoza personajului, dar dacă aceasta are loc, nu se violează de fel legile comicului. Conversiunile improbabile, transformările miraculoase și ajutorul providenței sînt inseparabile de comedie. Mai mult, orice rezultă în final se presupune că va dăinui pentru totdeauna : dacă zgîrcitul devine rezonabil vom presupune că nu se va întoarce imediat la năravul său. Civilizațiile care preferă dezirabilul realului, perspectiva religioasă celei științifice, concep dramaturgia aproape numai în termeni de comedie. Se spune că în dramaturgia clasică indiană sfîrșitul tragic era socotit de prost gust, la fel cum finalurile fabricate ale comediei sînt considerate de prost gust de către romancierii care profesează realismul ironic.

Mitosul total al comediei, din care doar o mică parte este prezentată în mod obișnuit, are de obicei ceea ce în muzică se numește o formă ternară : societatea eroului se răzvrătește împotriva societății vîrstnicilor și iese victorioasă, dar societatea eroului este o Saturnalie, o răsturnare a standardelor sociale care amintește de un veac de aur trecut, existent înaintea începerii acțiunii principale a piesei. Astfel o ordine statornică și armonioasă este tulburată de nebunie, obsesie, uitare, „mîndrie și prejudecată“ sau

de evenimente neînțelese de către personajele înseși, după care este restabilită. Adeseori întîlnim un bunic binevoitor, ca să zicem așa, care controlează acțiunea inițiată de personajul obstructiv, și astfel leagă partea întîia cu a treia. Avem o pildă în domnul Burchell, unchiul travestit al squire-ului ticălos din *Vicarul din Wakefield*. O piesă foarte lungă, ca *Sakuntala* indiană, poate să prezinte toate trei fazele : iar o piesă foarte complicată, cum în mod evident au fost multe dintre cele ale lui Menandru, poate să le schițeze doar contururile. Desigur însă foarte adesea, prima fază nu apare de fel : publicul pur și simplu presupune o stare de lucruri ideală, mai bună decît cea zugrăvită în piesă, pe care o recunoaște ca fiind deznodămîntul spre care se îndreaptă intriga. Această acțiune ternară este, ca ritual, similară cu lupta dintre vară și iarnă, unde iarna ocupă poziția de mijloc (Nota 43) ; din punct de vedere psihologic ea este identică cu îndepărtarea unei nevroze sau centru inhibant și restabilirea fluxului neîntrerupt al energiei și memoriei. Mascarada jonsiană, cu anti-mascarada de la mijloc, ne dă o versiune „abstractă" și în cel mai înalt grad convenționalizată a acestei acțiuni.

Să trecem acum la personajele tipice ale comediei. În dramaturgie tipologia caracterelor depinde de funcția dramatică ; personajul se definește prin ceea ce face în timpul piesei. Funcția dramatică la rîndul ei depinde de structura piesei; personajul trebuie să facă cutare lucru fiindcă piesa are cutare formă. Structura piesei la rîndul ei depinde de categoria piesei ; dacă este comedie, structura ei va cere a rezolvare comică și o dispoziție preponderent comică. De aceea cînd vorbim de caractere tipice, nu înseamnă că încercăm să reducem personajele veridice la tipurile convenționale, deși incontestabil dăm a înțelege că opinia sentimentală conform căreia există o antiteză între caracterul zugrăvit veridic și tipul convențional este o eroare comună. Toate caracterele veridice, în dramaturgie sau în proză, dobîndesc viabilitate

în măsura în care se încadrează în tipul convențional propriu funcției lor dramatice. Tipul convențional nu reprezintă personajul, dar îi este tot atît de necesar acestuia pe cît îi este scheletul, actorului care îl interpretează.

În ceea ce privește personajele comediei, *Tractatus*-ul enumeră trei tipuri: *alazonul* sau impostorul, *eironul* sau cel ce se disprețuiește pe sine și bufonul *(bomolochoi)*. Această clasificare se înrudește îndeaproape cu un pasaj *Etica*, unde Aristotel așază primele două personaje în opoziție, după care opune bufonul unui personaj numit *agroikos* sau „bădăranul", literal „rusticul". Putem accepta „bădăranul" drept un al patrulea tip de personaj și în acest fel vom avea două perechi opuse. Disputa dintre *eiron* și *alazon* formează baza acțiunii comice, iar bufonul și bădăranul polarizează dispoziția comică.

Ne-am ocupat mai înainte de termenii *eiron* și *alazon*. Personajele obstrucționiste stăpînite de umori sînt aproape întotdeauna impostori, deși mai adesea îi caracterizează nu atît ipocrizia cît necunoașterea de sine. Multitudinea scenelor comice în care un personaj monologhează mulțumit de sine, în timp ce altul se adresează, sarcastic și aparte, publicului, prezintă disputa dintre *eiron* și *alazon* în forma sa pură, indicînd totodată că spectatorul este de partea *eironului*. În centrul grupului *alazonului* se află *sinex iratus* sau părintele neînduplecat, care, datorită furiei și amenințărilor, obsesiilor și ușurinței cu care este dus de nas, pare a se înrudi cu unele personaje demonice ale modului romantic, ca de exemplu Polifem. Se poate întîmpla cîteodată ca un personaj să aibă funcția dramatică a unui asemenea prototip, fără însușirile acestuia: un exemplu este domnul Allworthy din *Tom Jones* care, judecînd după intrigă, se poartă tot atît de neghiob ca și domnul Western. Dintre substituții părinților neînduplecați a fost menționat *miles gloriosus*: popularitatea sa se datorează în mare măsură faptului că este mai degrabă un om al vorbelor

decît al faptelor şi, în consecinţă, este mult mai folositor pentru un dramaturg decît un erou taciturn. Pedantul din comedia Renaşterii, adeseori un iniţiat în ştiinţele oculte, filfizonul sau îngîmfatul şi alte personaje stăpînite de umori nici nu mai necesită comentarii. Alazonul feminin este foarte rar : Katharina, scorpia, reprezintă într-o oarecare măsură un *miles gloriosus* feminin, iar *la précieuse ridicule* — femeia pedantă, dar „ameninţarea“ sau sirena care apare în calea adevăratei eroine este mai ades întîlnită ca personaj funest în melodramă sau în modul romantic, decît ca figură ridicolă în comedie.

Merită să ne oprim puţin mai mult asupra figurilor de tipul *eironului*. În centrul acestui grup se află eroul, care este un *eiron*, fiindcă, după cum am arătat, dramaturgul tinde să-l estompeze şi să-l facă un personaj neutru şi nedezvoltat. A doua ca importanţă este eroina, adesea estompată şi ea ; în comedia antică, atunci cînd o fată participă la triumful eroului, ea este în general un simplu accesoriu tehnic, o *muta persona* care nu este prezentată mai dinainte. O formă mai dificilă de *cognitio* apare atunci cînd eroina se travesteşte sau aduce printr-un alt procedeu rezolvarea comică în aşa fel încît persoana căutată de erou se dovedeşte a fi tocmai persoana care îl caută pe el. Predilecţia lui Shakespeare pentru această temă de tipul „se umileşte spre a cuceri“ se cuvine menţionată aici, doar în treacăt, căci ea aparţine mai degrabă *mitosului* modului romantic.

A doua figură centrală de *eiron* este tipul de personaj căruia i se încredinţează urzirea complotului menit să aducă izbînda eroului. În comedia romană acest personaj este mai întotdeauna un sclav isteţ *(dolosus servus)*, iar în comedia Renaşterii el devine valetul intrigant, pe care îl întîlnim atît de frecvent în piesele de pe continent şi care în dramaturgia spaniolă se numeşte *gracioso*. Publicului modern îi este familiar acest tip prin Figaro sau Leporello din *Don Giovanni*. Trecînd, în secolul al XIX-lea, prin figuri intermediare ca Micawber sau Touchwood din *Puţul sfîntului Ronan* al lui Walter Scott,

care, ca şi *gracioso*-ul au filiaţiuni de bufon, el devine detectivul amator al romanului modern (Nota 44). Jeeves al lui P. G. Wodehouse este un descendent şi mai direct. Confidenţele feminine din aceeaşi familie sînt adesea introduse spre a „unge" mecanismul unei piese bine construite. Comedia elisabetană are un alt tip de pişicher, reprezentat de Matthew Merry-greek din *Ralph Roister Doister,* în general considerat ca provenind din Viciul sau Nedreptatea moralităţilor : ca de obicei, analogia este valabilă, orice ar decide istoricii literari în privinţa originilor. Viciul, spre a-i da acest nume, este foarte util pentru dramaturgul comic deoarece acţionează din pura plăcere de a face pozne, fiind capabil să pună pe roate o acţiune comică cu minimum de motivaţie. Viciul poate fi uşuratic ca Puck sau răutăcios ca Don John din *Mult zgomot* dar, de regulă, acţiunile sale în ciuda numelui pe care îl poartă, sînt binevoitoare. Unul dintre sclavii isteţi din Plaut se laudă într-un monolog că ar fi un *arhitectus* al acţiunii comice ; un atare personaj duce la bun sfîrşit intenţia autorului de a realiza happy-end-ul. El este de fapt spiritul comediei, cele mai reprezentative exemple de acest tip la Shakespeare, Puck şi Ariel, fiind chiar spirite. Sclavul isteţ cîştigă adesea libertate de gîndire ca răsplată a acţiunilor sale : faptul că Ariel tînjeşte după libertate se înscrie în aceeaşi tradiţie.

Rolul viciului presupune o mulţime de travestiri, acest tip putînd fi recunoscut adesea după felul în care se deghizează. Un bun exemplu este Brainworm din piesa lui Jonson *Fiecare om cu toana sa,* care numeşte intriga piesei „ziua metamorfozelor sale". În mod similar, Ariel trebuie să învingă indicaţia de scenă foarte dificilă „intră nevăzut". Viciul se contopeşte cu eroul atunci cînd acesta este un tînăr îndrăzneţ, temerar, care îşi urzeşte singur complotul şi îşi trage pe sfoară părintele sau unchiul înstărit, convingîndu-l să-i cedeze o dată cu fata şi averea.

Un alt tip de *eiron* căruia nu i s-a acordat prea mare atenție este un personaj în genere mai în vîrstă, prin a cărui plecare și revenire începe și respectiv se termină acțiunea piesei. El este adesea un tată care dorește să afle cum se va comporta fiul său. Acțiunea piesei *Fiecare om cu toana sa* este începută în acest fel de către Knowell-senior. Plecarea și reîntoarcerea lui Lovewit, stăpînul casei, care reprezintă cadrul piesei *Alchimistul*, are aceeași funcție dramatică, deși aici tipologia este diferită. Cel mai evident exemplu shakespearean este Ducele din *Măsură pentru măsură*, dar Shakespeare are mai multă predilecție pentru acest tip decît pare la prima vedere. La Shakespeare viciul este doar arareori adevăratul *arhitectus*: Puck și Ariel acționează amîndoi la porunca unui om mai vîrstnic, dacă îl putem numi pe Oberon făptură omenească. În *Furtuna*, Shakespeare se întoarce la o acțiune comică instituită de Aristofan, în care un om mai vîrstnic, în loc de a se retrage din cadrul intrigii, o construiește pe scenă. Cînd eroina își asumă rolul viciului la Shakespeare, ea seamănă adesea în mod semnificativ cu tatăl ei, chiar cînd acesta nu apare de loc în piesă, ca de exemplu tatăl Elenei care îi împărtășește acesteia știința sa de tămăduitor sau tatăl Portiei care pune la cale tărășenia cu butoaiele. Un tip de Prospero binevoitor, tratat mai convențional, este psihiatrul din *Coctailul* și pe aceeași direcție se înscrie alchimistul misterios, tatăl eroinei din *Doamna nu va fi arsă pe rug*. Formula nu se limitează la comedie : Polonius, care dovedește atîtea din neajunsurile unei educații literare, încearcă să joace rolul unui *eiron* patern care se retrage din cadrul intrigii de trei ori, o dată prea mult. *Hamlet* și *Regele Lear* conțin intrigi secundare, reprezentînd versiuni ironice ale temelor comice convenționale. Povestea lui Gloucester constituie o temă comună în comedie, (anume aceea a bătrînului senex) ușor de tras pe sfoară, care este înșelat de un fiu dibaci și lipsit de scrupule.

Trecem acum la tipurile de bufon, care au nu atît funcția de a contribui la intrigă, cît de a spori atmosfera festivă. Comedia Renașterii, spre deosebire de cea romană, dispune de o mare varietate de asemenea personaje, măscărici de profesie, clovni, paji, cîntăreți și personaje episodice cu deprinderi comice învederate, ca de exemplu malapropismul sau accentul străin. Cel mai vechi bufon de acest fel este parazitul, căruia i se poate desemna un rol, ca de exemplu în *Volpone*, unde Jonson îi atribuie lui Mosca rolul Viciului, dar care, *qua* parazit, nu face decît să distreze publicul, sporovăind despre pofta sa de mîncare. Acesta provine mai ales din comedia grecească medie, unde se pare că bucatele curg gîrlă, și unde el era asociat în mod firesc cu un alt tip tradițional de bufon, bucătarul, o figură convențională care întrerupe acțiunea comediilor spre a se agita, a porunci tuturor și a ține lungi discursuri despre tainele artei culinare. În rolul bucătarului, bufonul apare nu ca un simplu adaos gratuit cum este parazitul, ci mai curînd ca un maestru de ceremonii, un centru al atmosferei comice. La Shakespeare nu întîlnim bucătarul, cu toate că în *Comedia erorilor* se găsește o minunată descriere a unuia, dar un rol similar îi este adesea atribuit unui amfitrion vorbăreț și jovial, ca de pildă „hangiul zănatic“ din *Nevestele vesele* sau Simon Eyre din *Sărbătoarea cîrpaciului*. În piesa lui Middleton *Un șiretlic de a-l prinde pe bătrîn* — tipul hangiului zănatic se împletește cu cel al Viciului. La Falstaff și la Sir Toby Belch putem descoperi afinitățile tipului de bufon atît cu parazitul cît și cu maestrul de ceremonii. Dacă studiem acest rol de amfitrion sau gazdă, ne vom da imediat seama că el este o dezvoltare a funcției corului din comedia lui Aristofan, care la rîndul său provine din *komos* sau „petrecere“, considerată drept sursă a comediei.

În sfîrșit, avem al patrulea grup pe care l-am denumit *agroikos*, însemnînd sau „bădăran“ sau „rustic,“ în funcție de context. Acest tip poate include, prin extindere, credulul elisabetan și ceea ce numim în vodevil „omul

cu fața de piatră“, personajul solemn sau mut care, prin simpla lui prezență, lasă comicul să țîșnească din el.

Tipul de bădăran include și personajul avar, înfumurat și snob, al cărui rol este de a respinge festivitatea, un gen de individ mofluz care încearcă să risipească voia bună, sau, asemenea lui Malvolio, încuie mîncarea și băutura în loc s-o împartă cu dărnicie. Jacques cel melancolic din *Cum vă place,* care pleacă de la sărbătoarea finală, se înrudește îndeaproape cu acest tip. În Bertram cel posac și egocentrist din *Totul e bine...* întîlnim o combinație neobișnuită și ingenioasă între acest tip și eroul acțiunii. Mai adesea, însă, bădăranul aparține grupului *alazon*-ilor, și în această categorie îi putem încadra pe toți bătrînii zgîrie-brînză din comedii, inclusiv pe Shylock. În *Furtuna,* Caliban se apropie tot atît de mult de acest tip ca și Ariel de cel al Viciului sau sclavului isteț. Dar adesea, atunci cînd pe scenă domnește o atmosferă de voie-bună, putem traduce *agroikos* pur și simplu prin „rustic“, ca în cazul boiernașilor de la țară și al altor personaje similare care ne procură voia bună în decorul citadin al piesei. Aceste tipuri nu resping atmosfera festivă, dar indică granițele ei. În comedia pastorală virtuțile idealizate ale vieții rurale pot fi simbolizate de un om simplu care pledează pentru idealul pastoral, ca de pildă Corin în *Cum vă place.* Corin are același rol de *agroikos* ca și *rube*-ul sau *hayseed*-ul comediilor citadine, dar atitudinea morală față de rol este inversată. Aici din nou se evidențiază principiul conform căruia în literatură structura dramatică este un factor constant, iar atitudinea morală un factor variabil.

Într-o comedie foarte ironică, rolul celui care respinge festivitatea poate fi jucat de un alt tip de personaj. Cu cît este societatea mai ironică, cu atît ea devine mai absurdă, iar o societate absurdă va fi condamnată sau cel puțin opusă unui personaj pe care îl putem numi omul integru, un apărător deschis al genului de normă morală care se bucură de simpatia publicului. Manly al lui

Wycherley, cu toate că împrumută acestui tip numele său, nu este un exemplu tocmai potrivit : unul mult mai bun este Cléante din *Tartuffe*. Un astfel de personaj este adecvat atunci cînd tonul piesei este destul de ironic spre a pune în încurcătură publicul în ceea ce privește norma socială : el corespunde în linii mari corului din tragedie, aflat acolo pentru rațiuni similare. Cînd tonul se schimbă de la ironic la amar, omul integru poate deveni un nemulțumit sau un zeflemist, care poate fi moral superior societății sale, ca în piesa cu același nume a lui Marston, dar totodată prea invidios spre a reprezenta altceva decît un alt aspect al răului social cum este Tersit, sau, într-o oarecare măsură, Apemantus.

În cadrul tragediei, mila și teama, emoțiile atracției și repulsiei morale sînt intensificate și expurgate. Comedia pare să atribuie judecății sociale și chiar celei morale un rol funcțional mult mai mare decît tragedia, totuși ea pare să intensifice și să expurge în același fel emoțiile corespunzătoare — simpatia și ridicolul. Comedia variază de la ironia cea mai amară pînă la romantismul cel mai visător al împlinirii dorinței, dar tiparele structurale și tipologia ei sînt aproape aceleași pe toată scara genului. Acest principiu al uniformității structurii comice într-o varietate de atitudini reiese cu claritate la Aristofan. Aristofan este cel mai personal dintre scriitori, presărîndu-și din abundență piesele cu propriile sale opinii. Știm bunăoară că voia pace cu Sparta, că îl ura pe Cleon, așadar atunci cînd comedia sa descrie încheierea păcii și înfrîngerea lui Cleon nu există nici un dubiu că el aproba aceste lucruri, dorind ca și publicul să le aprobe. În *Păsările*, lui Peisthetairos, care îl înfruntă pe Zeus, rivalizînd cu Olimpul prin țara norilor și cucilor, i se acordă același triumf ca și lui Trygaios din *Pacea*, care se înalță la ceruri și aduce înapoi la Atena un veac de aur.

Să analizăm acum gama de structuri comice situate între ironie și romantism. Cum comedia se confundă cu ironia și satira la un pol și cu romantismul la celălalt,

dacă există diferite faze sau tipuri de structuri comice, unele vor trebui să se înrudească cu anumite tipuri de ironie și romantism. În acest punct al argumentării apare o simetrie oarecum dezagreabilă, care poate fi descrisă ca o analogie literară a cercului cvintelor din muzică. Admit existența a șase faze ale fiecărui *mitos*, trei fiind paralele cu *mitosul* alăturat. Primele trei faze ale comediei sînt paralele cu primele trei faze ale ironiei și satirei, iar ultimele trei, cu ultimele trei ale modului romantic. Distincția dintre o comedie ironică și o satiră comică, sau dintre o comedie romantică și un romanț comic este neglijabilă, dar nu e distincție fără o deosebire.

Prima sau cea mai ironică fază a comediei este, desigur, aceea în care o societate dominată de umori triumfă sau rămîne neschimbată. Un bun exemplu pentru acest gen de comedie este *Alchimistul*, unde reîntorsul *eiron*, Lovewit, se aliază cu ticăloșii, iar omul integru, Surly, se face de rîs. În *Opera de trei parale* întîlnim o răsturnare similară a deznodămîntului : autorul (proiectat) consideră că spînzurarea unui erou este un final comic, dar este informat de către regizor că simțul convenientelor comice al publicului cere o reconciliere, oricare ar fi fost statusul moral al lui Macheath. Această fază a comediei prezintă ceea ce criticii Renașterii au numit *speculum consuetudinis*, „așa e lumea“ *cosi fan tutte*. Se realizează o ironie mai intensă atunci cînd societatea dominată de umori se dezintegrează pur și simplu, fără ca altcineva să-i ia locul, ca în *Casa inimilor sfărîmate* sau în multe din piesele lui Cehov.

Observăm că în comedia ironică lumea demonică nu se află prea departe. Accesele de mînie ale unui *senex iratus* din comedia romană sînt îndreptate mai ales asupra sclavului isteț, care este amenințat cu ocna, biciuirea, crucificarea, tăvălirea prin smoală și arderea etc., pedepse care puteau fi, și chiar erau, aplicate sclavilor în viața reală. Un epilog din Plaut ne informează că actorul-sclav care și-a dat frîu liber pe scenă va fi biciuit ; într-unul din fragmentele rămase de la Menandru un sclav este

legat şi ars cu o torţă pe scenă. Uneori ai impresia că publicul lui Plaut şi Terenţiu rîdea cu hohote în tot timpul schingiuirii. Putem să punem aceasta pe seama brutalităţii unei societăţi sclavagiste, dar ne aducem aminte că uleiul încins și îngropatul de viu („o moarte atît de *înăbuşitoare“)* apar și în *Mikadoul. Coctailul* și *Doamna nu va fi arsă pe rug* sînt două comedii moderne alerte, dar pe fundalul lor se profilează crucea și respectiv rugul. La Shakespeare avem cuţitașul lui Shylock și spînzurătoarea lui Angelo : în *Măsură pentru măsură* fiecare personaj masculin este la un moment dat ameninţat cu moartea. Acţiunea comediei are ca rezultat eliberarea de un lucru care, chiar dacă este absurd, nu este nicidecum întotdeauna nevătămător. Observăm cît de frecvent caută dramaturgul comic să apropie acţiunea cît mai mult posibil de răsturnarea catastrofală a eroului, după care întoarce fără întîrziere lucrurile (Nota 45.) Ocolirea sau încălcarea unei legi crude are loc adesea în ultimul moment. Intervenţia regelui la sfîrșitul lui *Tartuffe* este deliberat arbitrară : nu există nimic în acţiunea piesei care să împiedice triumful lui Tartuffe. Tom Jones, în cartea ultimă, acuzat de crimă incest, neplata datoriilor și duplicitate, părăsit de prieteni, de protectorul său și de iubită, este într-adevăr un personaj nefericit înainte ca toate acestea să se destrame ca un vis urît. Oricine își poate aduce aminte de multele comedii în care teama de moarte, cîteodată o moarte înspăimîntătoare, îl urmărește pe eroul principal de-a lungul întregii acţiuni, fiind risipită atît de brusc încît aproape ai senzaţia trezirii dintr-un coșmar.

Cîteodată agentul salvator este chiar de origine divină, ca de pildă Diana din *Pericle*; în *Tartuffe* această funcţie o îndeplinește regele, conceput ca făcînd parte dintre spectatori, ca o personificare a dorinţei acestora. Un număr impresionant de povestiri comice din dramaturgie şi proză par să se apropie către final de o criză potenţial tragică, o trăsătură pe care aş numi-o „punctul

morții rituale' — o expresie stîngace la care aș renunța, bucuros în favoarea uneia mai bune. Această trăsătură nu este prea des observată de critici, dar atunci cînd se manifestă, este la fel de evidentă ca stretto-ul dintr-o fugă, cu care se și aseamănă oarecum în *Humphry Clinker* de Smollett (aleg acest exemplu fiindcă nimeni nu-l va suspecta pe Smollett de mitopoeie deliberată, ci numai de o respectare strictă a convențiilor, cel puțin în ceea ce privește intriga), personajele principale sînt aproape pe punctul de a se îneca, atunci cînd se răstoarnă o trăsură, după care, fiind duse la o casă din apropiere spre a se usca, asistăm la o *cognitio*: relațiile lor familiale se regrupează, sînt scoase la iveală tainele unor nașteri și au loc schimbări de nume. Asemenea puncte ale morții rituale pot fi întîlnite în aproape orice poveste care își întemnițează eroul sau își îmbolnăvește grav eroina înainte de happy-end.

Cîteodată punctul morții rituale este doar un vestigiu — nu un element al intrigii, ci o simplă schimbare de ton. Oricine poate observa că în acțiunile comice, chiar în povestirile din reviste sau în filmele cele mai banale, se află un punct aproape de final cînd tonul devine deodată serios, sentimental, sau prevestind o potențială catastrofă. În *Galben de crom* de Huxley, eroul, pe nume Denis, ajunge la un punct al cenzurării de sine care se apropie de sinucidere : în mai toate operele tîrzii ale lui Huxley are loc în punctul amintit un act violent, de obicei o sinucidere. În *Doamna Dalloway* sinuciderea lui Septimus devine un punct al morții rituale pentru eroina aflată în mijlocul seratei sale. Există și cîteva interesante variațiuni shakespeareene ale acestui procedeu : un clovn, de exemplu, ține către sfîrșit o cuvîntare, în care masca bufonului cade pe neașteptate, dezvăluind chipul unui sclav bătut și batjocorit. Exemple sînt cuvîntarea lui Dromio din Efes începînd cu „Sînt cu adevărat măgar“ din *Comedia erorilor* și cuvîntarea măscăriciului din *Totul e bine*, începînd cu „Sînt un pădurean.“

Faza a doua a comediei, în forma ei cea mai simplă, este o comedie în care eroul nu transformă o societate umoristică ci pur şi simplu evadează sau o părăseşte, lăsîndu-i structura neschimbată. În această fază se realizează o ironie mai complexă atunci cînd eroul creează sau cristalizează în jurul său o societate care nu se dovedeşte destul de viguroasă spre a se impune. În această situaţie eroul însuşi este, cel puţin în parte, o umoare comică sau un nebun. Iluzia sa este risipită de o realitate superioară sau se ciocneşte de o altă iluzie. Aceasta este faza donquijotescă a comediei, o fază dificilă pentru dramă (deşi *Raţa sălbatică* este un exemplu destul de pur pentru acest gen) care în cadrul ei apare de obicei ca o temă subordonată altor faze. Astfel, în *Alchimistul,* visul lui Sir Epicure Mammon privitor la cele pe care le va săvîrşi cu piatra filosofală este, ca şi visul lui Don Quijote, gigantic, transformîndu-l într-o parodie ironică a lui Faust (de altfel menţionat în piesă), aşa cum Don Quijote este parodia ironică a lui Amadis şi Lancelot. Cînd tonul este mai vesel, deznodămîntul comic poate fi destul de solid spre a risipi iluziile donquijoteşti. Tema principală din *Huckleberry Finn* este una din cele mai vechi teme ale comediei — eliberarea unui sclav, iar din *cognitio* aflăm că Jim fusese eliberat cu mult înainte ca evadarea să-i fie îngreunată de pedanteriile lui Tom Sawyer. Deoarece oferă incomparabile prilejuri de ironie cu două tăişuri, această fază este cultivată cu predilecţie de Henry James ; poate că studiul cel mai aprofundat al ei îl face în *Cristelniţa sacră,* unde eroul este o parodie ironică a lui Prospero, plăsmuind o altă societate din cea pe care o are înaintea sa.

A treia fază a comediei este cea normală, despre care am vorbit, unde un *senex iratus* sau o altă umoare se supune dorinţei tînărului. Simţul normei comice este atît de puternic încît, atunci cînd Shakespeare, făcînd o experienţă a încercat să inverseze tiparul în *Totul e bine,* punînd doi oameni vîrstnici să-l forţeze pe Bertram să o ia în căsătorie pe Helena, a rezultat o piesă „problemă“,

nepopulară, din care se degajă o atmosferă sinistră. Am remarcat că deznodămîntul comediei se ocupă îndeaproape cu punerea la punct a detaliilor noii societăţi, deosebind miresele de surori şi părinţii adevăraţi de cei adoptivi. Fiul şi tatăl intră atît de frecvent în conflict deoarece îşi dispută adesea aceeaşi fată şi de multe ori se implică sau se sugerează o alianţă psihologică între mireasă şi mama eroului. „Frivolitatea" ocazională a comediei, ca de exemplu în comedia Restauraţiei, este legată nu numai de infidelitatea conjugală ci şi de un fel de situaţie oedipică comică în care eroul îl înlocuieşte pe tatăl său ca ibovnic. În piesa lui Congreve, *Dragoste pentru dragoste* întîlnim două teme oedipice în contrapunct : eroul o cîştigă pe eroină de la tatăl său iar prietenul lui cel mai bun seduce soţia unui bătrîn neputincios care este şi tutorele eroinei. În piesa lui Wycherley, *Soţia rustică*, se foloseşte o temă luată din *Eunuchus* al lui Terenţiu, care în viaţa reală ar fi privită drept o formă de regresiune infantilă : eroul pretinde că este neputincios spre a fi primit în iatacul unei femei.

Posibilităţile combinaţiilor incestuoase formează una din temele minore ale comediei. Femeia mai în vîrstă, respingătoare, oferită lui Figaro drept mireasă, se dovedeşte a fi mama sa, iar teama de a-şi seduce mama apare şi în *Tom Jones*. Cînd în *Strigoii* şi în *Micul Eyolf* Ibsen a folosit tema delicată a dragostei vinovate a unui frate faţă de o soră (o temă de pe vremea lui Menandru), publicul îngrozit a interpretat acest act ca o prevestire a unei revoluţii sociale. La Shakespeare relaţia tată-fiică oarecum misterioasă pe care am mai amintit-o apare sub forma sa incestuoasă la începutul lui *Pericles*, unde constituie antiteza demonică a uniunii eroului în final cu soţia şi cu fiica sa. Geniul călăuzitor al comediei este Eros, şi Eros trebuie să se adapteze realităţilor morale ale societăţii : temele oedipice şi incestuoase sugerează faptul că relaţiile erotice aveau la originea lor, nedislocată sau mitică, o mult mai mare flexibilitate.

În mod firesc rezultă atitudini ambivalente, iar ambivalența este în aparență motivul principal al curioasei existențe, de-a lungul întregii istorii a comediei, a personajelor-cuplu. În comedia romană găsim adesea o pereche de tineri și în consecință o pereche de tinere, dintre care, în mod frecvent, una este înrudită cu unul din bărbați și exogamă față de celălalt. Prin dublarea tipului *senex* rezultă adesea doi părinți neînduplecați, unul al eroului și celălalt al eroinei, ca în *Poveste de iarnă,* altădată un tată neînduplecat și un unchi binevoitor, ca în *Adelphoi* de Terențiu sau în *Tartuffe.* Acțiunea comediei, ca și cea a Bibliei creștine, evoluează de la lege la libertate. În cadrul legii există un element de înrobire rituală care este abolit și un element de obișnuință sau convenție care se realizează. Cusururile *senex*-ului îl reprezintă pe cel dintîi iar compromisul dintre el și noua societate pe cel de al doilea, în dezvoltarea *nomos*-ului comic.

Cu a patra fază a comediei începem să părăsim lumea experienței spre a pătrunde în cea ideală, a inocenței și a romanticului. Am afirmat că în mod obișnuit societatea mai bună, instaurată la sfîrșitul comediei, nu este clar conturată, în contrast cu înrobirea rituală a umorilor. Dar comedia are de asemenea pretenția de a-și prezenta acțiunea pe două planuri sociale, dintre care unul este cel preferat și în consecință într-o oarecare măsură idealizat. La începutul *Republicii* lui Platon întîlnim o dispută înflăcărată între *alazonul* Thrasymachus și ironicul Socrate. Dialogul s-ar fi putut opri aici, așa cum se întîmplă cu alte dialoguri platoniciene, cu o victorie negativă asupra unei umori și a tipului de societate propusă de acesta. Dar în *Republica* restul companiei, inclusiv Thrasymachus, îl urmează pe Socrate înăuntrul minții lui Socrate, ca să zicem așa, unde au prilejul să contemple prototipul unui stat drept. La Aristofan acțiunea comică este adesea ironică, dar în *Acharnienii* avem o comedie în care eroul, purtînd numele semnificativ de Dicaeapolis (orașul sau cetățeanul drept) încheie o pace individuală

cu Sparta, celebrează împreună cu familia sa paşnica sărbătoare a lui Dionysos şi realizează o organizare socială moderată, care durează pînă la sfîrşitul piesei, toţi smintiţii, bigoţii, tîlharii şi şnapanii fiind bătuţi şi alungaţi de pe scenă. În comedia noastră cea mai veche ni se prezintă o acţiune comică tipică la fel de limpede ca în oricare altă comedie scrisă de atunci încoace.

Tipul Skakespearean de comedie romantică urmează linia statornicită de Peele şi dezvoltată de Greene şi Lyly, care prezintă afinităţi cu tradiţia medievală a piesei-ritual legată de anotimpuri. O putem numi dramaturgia universului verde, acţiunea ei fiind asimilată temei rituale a triumfului vieţii şi iubirii asupra pustietăţii. În *Cei doi tineri din Verona,* eroul Valentine devine căpetenia unei cete de tîlhari în codru unde toate personajele sînt adunate şi convertite. Astfel, acţiunea comediei începe într-o lume prezentată ca normală, apoi se mută în lumea vegetală, aici se metamorfozează, realizîndu-se astfel deznodămîntul comic, după care se întoarce la universul normal. Cadrul în această piesă este forma embrionară a lumii de basm din *Visul unei nopţi de vară,* a codrului Ardenilor din *Cum vă place,* a codrului Windsor din *Nevestele vesele* şi lumea pastorală a Boemiei mitice, mărginite de mare, din *Poveste de iarnă.* În toate aceste comedii întîlnim aceeaşi mutaţie ritmică de la lumea normală la cea vegetală ia forma casei misterioase din Belmont a lui Portia, cu buţile sale fermecate şi cu minunatele armonii cosmice care emană din interiorul ei, în actul cinci. Observăm de asemenea că această a doua lume lipseşte din comediile cu un mai pronunţat caracter ironic, *Totul e bine* şi *Măsură pentru măsură.*

Universul verde conferă comediilor simbolul victoriei verii asupra iernii, cum reiese în mod evident din *Chinurile zadarnice ale dragostei,* unde disputa comică ia în final forma luptei medievale dintre iarnă şi primăvară. În *Nevestele vesele* există un elaborat ritual al înfrîngerii iernii, cunoscut folcloriştilor sub numele de „procesiunea Morţii", căruia îi cade victimă Falstaff; pînă şi Falstaff

trebuie să fi simțit că, fiind aruncat în apă, îmbrăcat în veșminte de ghicitoare, alungat din casă cu lovituri de bîtă și ocări și la urmă împodobit cu coarne de cerb și fript cu lumînări, a săvîrșit tot ce îi stă în putință unui spirit al fertilității.

În mituri și ritualuri, pămîntul care produce renașterea este în general simbolizat de o femeie, iar în comedia romantică, moartea și renașterea, sau dispariția și retragerea făpturilor omenești implică de obicei pe eroină. E bine cunoscut faptul că eroina produce adesea deznodămîntul comic, travestindu-se în băiat. Hero din *Mult zgomot*, Helena din *Totul este bine*, Thaisa din *Pericle*, Fidele din *Cymbeline*, Hermione din *Poveste de iarnă* ilustrează repetarea unui procedeu în care se acordă tot mai puțină atenție plauzibilității și unde, în consecință, contururile mitice ale unei Proserpine se profilează cu tot mai multă limpezime. Acestea sînt numai exemplele shakespeariene ilustrînd tema comică a asaltării rituale a unei figuri feminine centrale, o temă care apare la Menandru și ajunge pînă în operele melodramatice contemporane. Multe dintre piesele lui Menandru au ca titluri participii feminine, indicînd indignitatea pe care o suferă eroina în cadrul acțiunii respective ; de asemenea se spune că dacă vrem să obținem o formulă eficientă de melodramă n-avem decît „s-o postăm pe eroină într-o situație jenantă și s-o ținem acolo“ (Nota 46). Această temă poate fi tratată glumeț ca în *Răpirea buclei* sau cu încăpățînată insistență ca în *Pamela*. Totuși, tema renașterii nu are un context invariabil feminin : întinerirea *senex*-ului din *Cavalerii* lui Aristofan și o temă similară din *Totul este bine* bazată pe motivul folcloric al tămăduirii regelui neputincios, sînt exemple comune.

Universul verde prezintă analogii nu numai cu lumea fertilă a ritualului, dar și cu lumea onirică pe care o creăm din propriile noastre dorinți. Această lume a viselor se ciocnește de nebuniile oarbe și șovăielnice ale lumii experienței, lumea Atenei lui Theseu cu absurda ei lege a căsătoriei, a ducelui Frederick și a melancoliei

sale tiranice, cea a lui Leontes și a geloziei sale smintite sau cea a partidei curții cu toate intrigile și uneltirile ei, și totuşi, se dovedește îndeajuns de puternică spre a-şi impune asupra acesteia forma sa de dorință. Astfel, comedia shakespeareană ilustrează, la fel ca orice alt *mitos,* funcția arhetipală a literaturii în conceperea unei lumi a dorinței, nu ca o evadare din „realitate", ci ca o formă veritabilă a lumii pe care viața omenească încearcă să o imite. Cu cea de-a cincea fază a comediei, dintre temele căreia cîteva au și fost menționate, intrăm într-o lume și mai romantică, mai puțin utopică și mai mult arcadiană, mai puțin festivă și mai melancolică, unde sfîrşitul comic nu depinde atît de modul în care se întoarce intriga cît de perspectiva publicului. Cînd comparăm comediile shakespeariene din faza a patra cu „romanțurile" tîrzii ale fazei a cincea, observăm cu cît mai adecvată este o acțiune serioasă pentru acestea din urmă : ele nu evită tragediile ci le conțin. Acțiunea pare să constituie nu numai o deplasare de la o „poveste de iarnă" la primăvară, ci și de la o lume inferioară a confuziei, la una superioară a ordinii. Scena finală din *Poveste de iarnă* ne face să ne gîndim nu numai pur și simplu la mișcarea ciclică de la tragedie și absență la fericire și reîntoarcere, ci la metamorfoza și transformarea fizică a unui mod de viață într-altul. Elementele *cognitio*-ului din *Pericle* sau din *Poveste de iarnă* sînt atît de banale încît deznodămîntul ar putea fi „huiduit ca o poveste răsuflată" și totuși ele par pe cît de fantasmagorice, pe atît de adevărate, ultragiind realitatea dar în același timp introducîndu-ne într-o lume a inocenței infantile, care a fost întotdeauna mai inteligibilă decît realitatea.

În această fază cititorul sau publicul se simte înălțat deasupra acțiunii, în situația a cărei parodie ironică este Christopher Sly. Disprețuim urzelile lui Cleon și ale lui Dionyza din *Pericle,* sau cele ale partidei curții din *Furtuna,* pentru că reprezintă o comportare umană tipică sau generică : acțiunea, sau cel puțin implicația tragică a

acțiunii se prezintă sub forma unei piese în interiorul altei piese, pe care o putem contempla pe toate planurile în același timp. Cu alte cuvinte, vedem acțiunea din punctul de vedere al unei lumi superioare și mai bine organizate. Și așa cum la Shakespeare codrul reprezintă simbolul obișnuit pentru lumea visului în conflict cu experiența, impunîndu-i tiparul ei, tot așa simbolul obișnuit al lumii inferioare sau haotice este marea, de furia căreia sînt salvate toate personajele sau cea mai mare parte din ele. Grupul comediilor „marine" include *Comedia erorilor, A douăsprezecea noapte, Pericle* și *Furtuna. Comedia erorilor,* deși se bazează pe o piesă de Plaut, este mult mai apropiată ca imagini de lumea lui Apuleius decît de cea a lui Plaut. Acțiunea ei principală, deplasîndu-se de la naufragiu și separare la reîntîlnirea într-un templu din Efes, se repetă într-o piesă mult mai tîrzie, în *Pericle.* Dacă lumea a doua lipsește din cele două comedii cu „problematică", în cele două din grupul „marin", *A douăsprezecea noapte* și *Furtuna,* întreaga acțiune se petrece tocmai în cadrul acesteia. În *Măsură pentru măsură,* Ducele dispare din acțiune și se reîntoarce în final ; *Furtuna* pare să prezinte același tip de acțiune de la un capăt la altul, deoarece toate personajele îl urmează pe Prospero în exilarea sa și se integrează într-o ordine socială nouă.

Aceste cinci faze ale comediei pot fi privite ca un șir de etape din viața unei societăți mîntuite. Comedia pur ironică arată această societate în starea ei infantilă, înfășată și sufocată de societatea pe care ar trebui s-o înlocuiască. Comedia donquijotescă o prezintă în adolescență, încă prea lipsită de experiență ca să se poată impune. În a treia fază ea ajunge la maturitate și triumfă asupra vechii societăți ; în faza a patra este matură și stabilă. În faza a cincea ea se constituie ca parte dintr-o ordine stabilă preexistentă, o ordine care asumă un tipar din ce în ce mai religios și pare să se retragă cu desăvîrșire din domeniul experienței umane. În acest punct *commedia* nedislocată, viziunea din *Paradisul* lui

Dante, iese din cercul nostru de *mitosuri* și pătrunde în lumea apocaliptică sau mitică abstractă de deasupra. Ajunși în acest punct ne dăm seama că cea mai elementară dintre formulele de comedie plautiene are în mare măsură aceeași *structură* cu însuși mitul creștin fundamental, în care fiul divin potolește mînia tatălui și salvează ceea ce reprezintă deopotrivă o societate și o mireasă.

De asemenea, în acest punct, comedia propriu-zisă intră în faza ei finală, a șasea, faza căderii și dezintegrării societății comice. În această fază unitățile sociale ale comediei sînt restrînse și ezoterice, sau chiar se limitează la un singur individ. Locurile tainice și adăpostite, codrii luminați de lună, văile izolate și insulele fericite trec în prim plan, la fel și dispoziția de *penseroso* a romanticului, dragostea pentru ocult și miraculos, sentimentul detașării individuale față de existența banală. În acest gen de comedie am părăsit în cele din urmă lumea spiritului și a inteligenței critice lucide spre a ajunge la polul opus, adică la solemnitatea oraculară care, dacă îi vom ceda fără rezerve, ne va procura un delicios *frisson*. Aceasta este lumea poveștilor cu stafii, a istorisirilor de groază, a romanțurilor gotice și, la un nivel mai savant, genul de retragere imaginativă prezentat în romanul *À rebours* de Huysmans. Sobrietatea mediului lui Des Esseintes n-are nimic comun cu tragedia : Des Esseintes este un diletant care caută să se amuze. Societatea comică a străbătut întregul ciclu de la copilărie la moarte, în faza ei ultimă fiind adecvate miturile strîns înrudite din punct de vedere psihologic cu reîntoarcerea în uter.

MITOSUL VERII : ROMANȚUL

Dintre toate formele literare, romanțul se apropie cel mai mult de visul împlinirii dorinței și din această cauză are un rol social paradoxal. În fiecare epocă, clasa socială sau intelectuală dominantă tinde să-și proiecteze

idealurile într-o formă oarecare de romanţ, în care eroii virtuoşi şi eroinele frumoase reprezintă idealurile, iar răufăcătorii, primejdiile care ameninţă izbînda celor dintîi. Acesta este caracterul general al romanţului cavaleresc din evul mediu, al celui aristocratic al Renaşterii, al celui burghez din secolul al XVIII-lea şi al celui revoluţionar din Rusia contemporană. Totuşi există în romanţ un element autentic „proletar" care nu este niciodată mulţumit cu diferitele sale întrupări; de fapt întrupările înseşi demonstrează că oricît de mare ar fi schimbarea care are loc în societate, romanţul apare din nou, la fel de nesăţios ca întotdeauna, căutînd alte nădejdi şi dorinţe cu care să se hrănească. Calitatea veşnic infantilă a romanţului este marcată de o nostalgie deosebit de persistentă, de năzuinţa spre un anumit gen de epocă de aur imaginativă, localizată în timp şi spaţiu. După cîte ştiu, în literatura engleză n-a existat o perioadă gotică, dar lista celor care reiau goticul se întinde de-a lungul întregii ei istorii, de la autorul lui *Beuwulf* pînă la scriitorii din zilele noastre.

Elementul esenţial al intrigii din romanţ este aventura, ceea ce înseamnă că romanţul reprezintă în mod firesc o succesiune şi un proces, din care cauză îl deosebim mai uşor de roman decît de dramă. Sub aspectul său cel mai naiv el este o formă infinită (Nota 47) unde personajul central, care nici nu evoluează şi nici nu îmbătrîneşte vreodată, trece de la o aventură la alta, pînă cînd autorul însuşi îşi epuizează resursele. Întîlnim această formă în comicsuri, unde personajele centrale se păstrează ani de-a rîndul într-o stare de nemurire congelată. Totuşi nici o carte nu poate rivaliza cu continuitatea ziarului astfel că imediat ce romanţul capătă o formă literară, el tinde să se limiteze la o succesiune de aventuri minore care duc la o faptă majoră sau climactică, de obicei anunţată de la început, a cărei descriere încununează întreaga povestire. Putem numi această aventură majoră, elementul care conferă formă literară romanţului, expediţie.

Forma completă a romanțului expediției este în mod evident expediția încununată de succes avînd trei etape importante : etapa călătoriei primejdioase și a aventurilor minore preliminare ; bătălia hotărîtoare, de obicei o luptă în care eroul sau vrăjmașul său, sau amîndoi, trebuie să piară ; și apoteoza eroului. Putem să denumim aceste trei etape, utilizînd termeni grecești (Nota 48), *agon* sau conflictul, *pathos* sau lupta pe viață și pe moarte și *anagnorisis* sau dezvăluirea, recunoașterea eroului, care s-a dovedit a fi erou chiar dacă nu supraviețuiește. Astfel romanțul reflectă cu mai multă claritate trecerea de la dispută, printr-un punct al morții rituale, la scena recunoașterii pe care o întîlnim în comedie. Structura ternară este proprie multor elemente ale romanțului — de exemplu frecvența cu care eroul victorios este un al treilea fiu, sau al treilea care pornește în expediție, sau cel ce reușește abia după a treia încercare. Ea este și mai aparentă în ritmul morții, dispariției și renașterii, evenimente care au loc în decurs de trei zile, așa cum reiese din mitul lui Attis sau al altor zei sortiți morții, mit care a fost încorporat și în sărbătoarea noastră de paști.

Expediția care implică un conflict are două personaje principale, protagonistul sau eroul și antagonistul sau inamicul. (Fără îndoială, ar trebui să adaug, spre folosul anumitor cititori, că am citit articolul *Protagonist* din Dicționarul limbii engleze moderne vorbite al lui Fowler.) Inamicul poate fi o ființă omenească obișnuită, dar cu cît romanțul se apropie mai mult de mit, cu atît eroul va avea mai multe atribute divine iar vrăjmașul său, mai multe însușiri demonice. Forma centrală a romanțului este dialectică : acțiunea se concentrează asupra conflictului dintre erou și inamicul său, iar valorile cititorului se identifică cu cele ale eroului. Din această cauză eroul romanțului se contopește cu un Mesia mitic sau cu salvatorul care coboară dintr-o lume de deasupra, iar vrăjmașul său se identifică cu puterea demonică a lumii inferioare Totuși, conflictul are loc sau în orice caz interesează în primul rînd lumea noastră, care se află la mijloc și care

se caracterizează printr-o mişcare naturală ciclică. Iată de ce polurile opuse ale ciclurilor naturale se asimilează opoziției dintre erou şi inamicul său. Acesta din urmă se asociază cu iarna, întunericul, confuzia, sterilitatea, viața în dezintegrare, bătrînețea, iar eroul cu primăvara, zorile, ordinea, fertilitatea, vigoarea, tinerețea. Cum toate fenomenele ciclice sînt uşor asociabile sau identificabile, orice încercare de a dovedi că povestea romantică se aseamănă sau nu se aseamănă, să zicem cu un mit solar, ori că eroul ei se înrudeşte sau nu cu un zeu-soare, pare să fie pur și simplu pierdere de vreme. Într-o poveste aparținînd acestei arii tematice generale, vor exista probabil imagini ciclice, iar în acest context vor predomina imaginile solare. Dacă eroul romanțului se întoarce deghizat dintr-o expediție, își leapădă hainele de cerșetor și apare în veşmîntul purpuriu strălucitor al unui prinț, aceasta nu înseamnă că ne aflăm neapărat în fața unei teme care provine în mod necesar dintr-un mit solar. În acest caz este vorba de procedeul literar al dislocării. Eroul făptuieşte un lucru pe care putem să-l asociem sau nu cu mitul soarelui răsărind în zori. Dacă citim povestea în calitate de critici, avînd în vedere principiile structurale, vom face această asociație, fiindcă analogia solară explică de ce este fapta eroului un incident convențional și eficient. Dacă citim povestea spre a ne delecta, nu trebuie să ne sinchisim de acest lucru : un anume factor obscur aflat în „subconștient“ (Nota 49) va avea grijă să facă această asociație de la sine.

Am delimitat mitul de romanț prin capacitatea de acțiune a eroului : în mitul propriu-zis el este divin, iar în romanțul propriu-zis, de natură umană. Această distincție este mai accentuată din punct de vedere teologic decît poetic, atît mitul cît și romanțul aparținînd categoriei generale de literatură mitopoeică. Cu toate acestea atributul de divinitate conferit personajelor principale ale mitului tinde să-l diferențieze și mai mult, cum s-a mai amintit, astfel că acesta ocupă o poziție *canonică* centrală. Majoritatea culturilor privesc anumite istorisiri cu mai

multă reverențiozitate decît pe altele, fie pentru că sînt acceptate ca fapte de istorie, fie pentru că au căpătat o semnificație conceptuală importantă. Astfel, povestea lui Adam și Eva în paradis deține o poziție canonică în tradiția poeților noștri, indiferent dacă ei cred în istoricitatea ei sau nu. Cauza profunzimii mitului canonic nu este numai tradiția ci rezultatul unui grad mai mare de identificare metaforică, posibilă în mit. În critica literară mitul constituie în mod normal cheia metaforică a dislocărilor romanțului și astfel se explică importanța acordată mitului biblic al expediției în discuția care urmează. Dar cum în mitul canonic există tendința de a expurga și moraliza, aria mai puțin ihibată a legendei și a poveștii populare conține adesea o concentrare la fel de importantă a semnificației mitice.

Forma completă a romanțului expediției este tema uciderii balaurului, prezentă în miturile despre sfîntul Gheorghe și Perseu, la care ne-am mai referit. O țară condusă de un rege bătrîn și neputincios este pustiită de un monstru marin, căruia i se oferă drept hrană o mulțime de tineri, pînă cînd sorții cad asupra fetei regelui : în acel moment apare eroul care îl omoară pe balaur, se căsătorește cu fata și se urcă pe tron. De asemenea ca și în comedie aici avem de-a face cu un tipar simplu care conține multe elemente complexe. Analogiile rituale ale mitului sugerează faptul că monstrul *reprezintă* sterilitatea țării și că aceasta din urmă transpare în bătrînețea și neputința regelui care uneori suferă de o boală sau de o rană incurabilă ca Amfortas al lui Wagner. Poziția sa este cea a lui Adonis răpus de mistrețul iernii unde tradiționala rană din coapsă a lui Adonis este tot atît de aproape de castrare din punct de vedere simbolic, pe cît este din punct de vedere anatomic.

În *Biblie* întîlnim un monstru marin numit de obicei leviatan, prezentat ca vrăjmaș al lui Mesia și sortit a fi ucis de acesta în „ziua Domnului". Leviatanul este cauza sterilității sociale, deoarece el se identifică cu Egiptul și cu Babilonul, opresorii lui Israel fiind prezentat în cartea

lui Iov drept „rege peste copiii semeției". De asemenea el pare să fie strîns înrudit cu sterilitatea naturală a lumii căzute în păcat, cu lumea blestemată a luptei, sărăciei și bolii în care sînt azvîrliți Iov, de către Satan, și Adam, de către șarpele din paradis. În *Cartea lui Iov* revelațiile lui Dumnezeu împărtășite acestuia sînt în cea mai mare parte descrieri ale leviatanului și ale rudei de uscat a acestuia mai puțin înfricoșătoare, numită behemoth. Acești monștri par să reprezinte ordinea naturală căzută în păcat asupra căreia Satan exercită un anumit control. (Încerc să explic *Cartea lui Iov* așa cum ni s-a transmis ea, pornind, de la premisa că oricine ar fi autorul versiunii prezente, el a avut anumite motive s-o elaboreze în această formă și nu într-alta. Presupunerile privitoare la forma sau înțelesul originar al poemului nu prezintă nici o importanță deoarece numai versiunea pe care o cunoaștem a avut vreo înrîurire asupra literaturii noastre.) În *Apocalips* leviatanul se identifică cu Satan și cu șarpele edenic. Această identificare constituie baza pentru complexa metaforă a uciderii balaurului din simbolismul creștin în care eroul este Cristos (adeseori înfățișat în pictură pășind pe un monstru doborît la pămînt), balaurul, Satan, bătrînul rege neputincios, Adam al cărui fiu devine Cristos, iar mireasa salvată, biserica.

Dacă Leviathanul reprezintă întreaga lume a păcatului, a morții și a tiraniei, în care a fost aruncat Adam, rezultă că urmașii lui Adam se nasc, trăiesc și pier înăuntrul pîntecului său. Așadar, dacă Mesia ne va salva ucigînd leviatanul, prin acest act ne va elibera din pîntecul său. În versiunile populare ale mitului uciderii balaurului, victimele ies din pîntecul său nevătămate. De asemenea dacă ne aflăm înăuntrul balaurului iar eroul sosește să ne salveze, vom avea imaginea acestuia coborînd prin gura deschisă a monstrului la fel ca Iona (pe care Isus l-a acceptat ca propriul său prototip) și întorcîndu-se în fruntea celor pe care i-a salvat. De aici simbolismul Răscolirii iadului, reprezentat în iconografie prin „gîtlejul plin de colți al unui rechin bătrîn" spre a utiliza expresia unui

poet modern care îl definește astfel. Variantele laice ale călătoriilor întreprinse în pîntecele monștrilor apar în operele literare de la Lucian pînă în zilele noastre. Poate chiar și calul troian, la origine, ar putea fi asimilat aceleiași teme. Imaginea unui labirint întunecat și sinuos cu care se asociază pîntecul monstrului ne apare firească și o întîlnim frecvent în expedițiile eroice, de exemplu în cea a lui Tezeu. O variantă mai puțin dislocată a legendei lui Tezeu l-ar fi prezentat pe acesta ieșind din labirint în fruntea unui alai de tineri și tinere ateniene, sacrificați anterior minotaurului. În multe mituri solare, eroul întreprinde o călătorie primejdioasă printr-o lume subpămînteană, întunecată și sinuoasă, plină de monștri, între apus și răsărit. Această temă poate deveni un principiu structural al ficțiunii deopotrivă în creația populară și în cea cultă. O vom întîlni în basme sau în poveștile pentru copii, și dacă ne detașăm de acțiunea romanului *Tom Sawyer* vom vedea de fapt un tînăr orfan ieșind dintr-o peșteră labirintică împreună cu o fată, lăsînd închis în urma sa un diavol consumator de lilieci. Dar și în povestirea cea mai ambiguă și mai complexă din creația tîrzie a lui Henry James, *Sensul trecutului*, este folosită aceeași temă, lumea subpămînteană labirintică fiind în acest caz o perioadă din trecut de ale cărei urmări eroul este eliberat prin sacrificiul unei eroine, o adevărată Ariadnă. În această povestire, ca în multe dintre poveștile populare, este folosit de asemenea motivul celor doi frați, uniți printr-un gen oarecare de magie. În vechiul testament, personajul mesianic Moise își călăuzește poporul afară din Egipt. Faraonul Egiptului este identificat de Ezechil cu leviatanul și faptul că Moise a fost salvat în copilărie de fata faraonului îi dă acestuia din urmă rolul tatălui crud, care caută să-l piardă pe erou, rol de asemenea atribuit furiosului Irod din miracole. Moise și izraeliții rătăcesc printr-un deșert labirintic, după care domnia legii ia sfîrșit, cucerirea pămîntului făgăduinței fiind înfăptuită de Iosua al cărui nume este identic cu cel al lui Isus. Astfel, atunci cînd Arhanghelul

Gavril îi poruncește sfintei fecioare să-l boteze pe fiul ei Isus, aceasta înseamnă că epoca legii a luat sfîrșit și că începe cucerirea pămîntului făgăduinței. Există așadar în *Biblie* două mituri concentrice ale expediției, un mit al Apocalipsului și al Genezei și un mit al exodului și al lumii de apoi. În cel dintîi Adam este alungat din rai, pierde rîul și copacul vieții și rătăcește în labirintul istoriei umane pînă cînd este reașezat în universul său originar de către Mesia. În cel de al doilea, Israel este alungat din pămîntul său natal și rătăcește în labirinturile captivității egiptene și babiloniene, pînă cînd este reașezat în pămîntul făgăduinței. Raiul și pămîntul făgăduinței sînt prin urmare tipologic identice, așa cum sînt tiraniile Egiptului și Babilonului și sălbăticia legii. *Paradisul regăsit* (Nota 50) se ocupă de ispitirea lui Cristos de Satan care este, ne spune Mihail în *Paradisul pierdut*, forma adevărată a mitului uciderii balaurului, ucidere atribuită lui Mesia. Cristos se află în situația lui Israel, încătușat de lege, rătăcind în pustiu : izbînda sa constă atît din cucerirea pămîntului făgăduinței, reprezentat prin numele său, Iosua, cît și din clădirea paradisului în pustiu.

Leviathanul este de obicei un monstru marin, ceea ce metaforic înseamnă că el *este* marea, iar profeția după care Dumnezeu va pescui și va scoate la mal leviathanul, se identifică cu profeția din Apocalips după care marea va seca. Prin urmare, ca locuitori ai pîntecului leviathanului, ne aflăm din punct de vedere metaforic, în adîncurile oceanului. De aici importanța acordată de către *Biblie* pescuitului, apostolii fiind „pescari de oameni“ care își aruncă năvoadele în marea acestei lumi. Și astfel se explică evoluția ulterioară a lui Adam, menționată în *Țara pustietății,* ca „rege pescar“ neputincios. În același poem se face în mod adecvat o asociație cu Prospero, care salvează o societate de furia mării, în *Furtuna.*

În alte comedii, de la *Sakuntala* și pînă la Rudens, se pescuiește din mare un lucru indispensabil pentru acțiune sau pentru *cognitio* și mulți eroi, inclusiv Beowulf, împlinesc cele mai strălucite fapte de vitejie în adîncurile

apelor. Puterea lui Cristos de a porunci mării, aparține aceluiași simbolism. Și așa cum leviathanul, sub chipul lumii căzute în păcate, conține toate formele vieții încătușate înăuntrul său, tot astfel, sub înfățișarea mării, el conține apele dătătoare de viață încătușate, ale căror izbucniri sînt semnul primăverii. Animalul monstruos care înghite toată apa de pe pămînt și este apoi silit sau ademenit să o verse îndărăt, constituie o temă favorită a poveștilor populare, la baza mitului creației din Geneză aflîndu-se o variantă mesopotamă a acestei teme. In multe mituri solare, zeul soare este înfățișat într-o luntre care plutește pe suprafața lumii noastre.

În sfîrșit, dacă Leviathanul reprezintă moartea și eroul trebuie să intre în trupul morții, acesta din urmă trebuie să moară, iar dacă expediția sa este încununată de succes, etapa ei finală reprezintă din punct de vedere ciclic renașterea, iar din punct de vedere dialectic reînvierea. În piesele despre sfîntul Gheorghe, eroul piere în lupta sa cu balaurul și este reînviat de către un doctor. Același simbolism străbate toate miturile despre zeii care mor. Există astfel nu trei ci patru aspecte distinctive ale mitului expediției. Întîi *Agon* sau conflictul ca atare. Al doilea *Pathos* sau moartea, adeseori atît a eroului cît și a monstrului. Al treilea, dispariția eroului, o temă care adeseori ia forma numită *Sparagmos*, sau sfîșierea în bucăți. Uneori trupul eroului este împărțit tovarășilor săi, ca de exemplu în simbolul împărtășaniei : alteori este distribuit lumii naturale ca în poveștile lui Orfeu și mai ales în cele despre Osiris. Al patrulea, reapariția și recunoașterea eroului în care tainele creștinismului urmează logica metaforică : cei care în lumea păcatului s-au împărtășit din trupul divizat al salvatorului lor, se vor uni cu trupul său reînviat.

Cele patru *mitosuri* de care ne ocupăm, comedia, romanțul, tragedia și ironia, pot fi privite acum ca patru aspecte ale unui mit central și unificator (Nota 51). *Agon* sau conflictul este baza sau tema arhetipală a romanțu-

lui, radicalul său fiind o succesiune de aventuri senzaţionale. *Pathos* sau catastrofa, fie dacă eroul triumfă sau este învins, reprezintă tema arhetipală a tragediei. *Sparagmos* sau conştiinţa absenţei eroismului şi a acţiunii eficiente constituie tema arhetipală a istoriei şi satirei. *Anagnorisis* sau recunoaşterea unei societăţi nou născute în jurul unui erou încă oarecum misterios şi a miresei sale constituie tema arhetipală a comediei.

Am vorbit despre eroul mesianic ca despre un salvator al societăţii, dar în romanţurile laice expediţia se întreprinde adeseori pentru motive şi trofee mult mai practice. Adeseori balaurul păzeşte o comoară : expediţia în căutarea unei comori îngropate a constituit tema centrală a romanţului de la ciclul Nibelungilor pînă la *Nostromo* şi este puţin probabil ca această temă să se epuizeze curînd. Comoara înseamnă bogăţie, care în romanţul mitopoeic ia adeseori formele ei ideale, puterea şi înţelepciunea. Lumea inferioară aflată înăuntrul sau în spatele balaurului păzitor, conţine adesea un oracol profetic şi constituie un lăcaş al prevestirilor şi tainelor de felul celui pe care şi-l dorea Wotan chiar cu preţul automutilării. Mutilarea sau defectul fizic care combină tema sparagmosului cu cea a morţii rituale, este adeseori preţul puterii sau înţelepciunii neobişnuite, ca în cazul fierarului şchiop Weyland sau al lui Hefaistos, sau în povestea binecuvîntării lui Iacob. *O mie şi una de nopţi* cuprinde o mulţime de poveşti pe care le putem numi o etiologie a mutilării. De asemenea, trofeul expediţiei reprezintă sau include de obicei o mireasă. Acest prototip al miresei are o natură ambiguă : asociaţia ei psihologică cu mama din mitul lui Oedip, este mai pregnantă aici decît în comedie. Ea se găseşte adeseori într-un loc primejdios, oprit sau tabu, ca de pildă zidul de foc dimprejurul Brunhildei sau hăţişul de spini dimprejurul Frumoasei din pădurea adormită. Şi adeseori ea este salvată de îmbrăţişările nedorite ale unui alt bărbat, de obicei mai în vîrstă, sau de uriaşi, tîlhari sau alţi uzurpatori.

Tema îndepărtării unui stigmat al eroinei apare mai ales în roman și în comedie, de la „femeia respingătoare“ din povestea tîrgoveței din Bath, pînă la tîrfa iertată din cartea lui Hosea. Mireasa „cu părul negru dar frumoasă“ din Cîntarea cîntărilor aparține aceluiași complex.

Romanțul expediției are analogii atît cu ritualurile cît și cu visurile, ritualurile studiate de Frazer și visele studiate de Jung scoțînd în evidență remarcabilele similitudini de formă, existente în mod firesc între două structuri simbolice identice cu același lucru. Tradus în termeni onirici, romanțul expediției este năzuința libidoului sau a eului mistuit de dorință spre autosatisfacere, ceea ce îl va elibera de neliniștile realității, conținînd însă în același timp această realitate. Antagoniștii expediției sînt adesea figuri sinistre, uriași, căpcăuni, vrăjitoare, magicieni care au o pronunțată origine paternă, și totuși întîlnim și figuri paterne emancipate și descătușate, ca de exemplu în expedițiile psihologice ale lui Freud și Jung. Tradus în ritual, romanțul expediției constituie victoria fertilității asupra pustiului. Fertilitatea înseamnă hrană și băutură, pîine și vin, carne și sînge, împerecherea bărbatului cu femeia. Obiectele prețioase dobîndite în urma expediției combină uneori asociațiile rituale cu cele psihologice. Sfîntul Graal, de pildă, este asociat cu simbolul împărtășaniei creștine. El se înrudește sau descinde dintr-un izvor miraculos al abundenței, cum este Cornucopia, și la fel cu alte vase și cupe, reprezintă afinități sexuale feminine, avînd drept corespondent masculin lancea însîngerată (Nota 52). Unirea hranei și a băuturii reapare în copacul și rîul vieții din Apocalipsul biblic.

Putem considera cartea întîi din *Crăiasa zînelor* drept cea mai fidelă reprezentare din literatura engleză a temei biblice a romanțului expediției chiar în mai mare măsură decît *Calea Pelerinului* cu care se aseamănă, fiindcă amîndouă se apropie de *Biblie*. Ar fi absurd să încercăm să-l comparăm pe Bunyan și pe Spenser fără a-i referi la *Biblie* sau să explicăm similitudinile lor

printr-o origine comună a romanțului laic. La Spenser istoria expediției Sfîntului Gheorghe, sfîntul patron al Angliei, îl prezintă pe erou ca pe un reprezentant al bisericii creștine din Anglia, astfel că expediția sa este o imitație a celei întreprinse de Cristos. Cavalerul cruciat din Spenser este călăuzit de către doamna Una (care este înveșmîntată în negru) către regatul părinților ei, pustiit de un balaur. Balaurul este neobișnuit de mare, cel puțin din punct de vedere alegoric. Ni se spune că părinții lui Una au avut în stăpînire „lumea întreagă" pînă ce balaurul „le-a pustiit întreaga țară, gonindu-i și pe ei". Părinții lui Una sînt Adam și Eva. Regatul lor este raiul sau lumea inocenței, iar balaurul care reprezintă lumea păcatului se identifică (Nota 53) cu Leviathanul, șarpele raiului, Satan și cu fiara din Apocalips. Astfel, misiunea Sfîntului Gheorghe, o repetare a misiunii lui Cristos, este ca prin uciderea balaurului să dureze paradisul în mijlocul deșertului și să readucă Anglia la starea edenică. Asocierea unei Anglii ideale cu paradisul sugerată de legendele privitoare la o insulă a fericirii aflată în Oceanul Atlantic și de asemănarea poveștii hesperidelor cu mitul edenic, străbate literatura engleză, începînd cu finalul piesei lui Greene, *Părintele Bacon*, pînă la imnul lui Blake, Ierusalim. Rătăcirile Sfîntului Gheorghe alături de Una sau fără ea, se aseamănă cu cele ale israeliților în pustiu, între Egipt și țara făgăduinței, purtînd chivotul acoperit al legămîntului și totuși gata să se închine unui vițel de aur.

Lupta cu balaurul durează, desigur, trei zile; la sfîrșitul primelor două zile, Sfîntul Gheorghe este respins, dar de fiecare dată forțele îi sînt reîmprospătate mai întîi de rîul și apoi de copacul vieții. Acestea reprezintă cele două taine acceptate de biserica reformată; ele sînt cele două elemente ale grădinii raiului care vor fi înapoiate omului în apocalips, avînd de asemenea o corespondență mai largă cu simbolul împărtășaniei. Emblema Sfîntului Gheorghe este o cruce roșie pe fundal alb, reprezentînd în iconografia tradițională steagul

purtat de Cristos atunci cînd se întoarce triumfător, după îngenuncherea balaurului infernal. Roșul și albul simbolizează cele două laturi ale trupului reînviat, carnea și sîngele, pîinea și vinul, iar la Spenser ele capătă o conotație istorică, sugerînd unirea trandafirilor alb și roșu în păstorul suprem al bisericii. Legătura dintre aspectele sexuale și de cult ale simbolismului roșu și alb este manifestă în alchimie, de care Spenser avea evident cunoștință, unde o fază esențială a fabricării elixirului nemuririi este contopirea regelui roșu cu regina albă.

Personajele romanțului urmează structura sa dialectică generală, ceea ce înseamnă că nu se acordă o prea mare însemnătate complexității și subtilității. Ele tind sau să sprijine sau să se împotrivească expediției. Dacă sînt în favoarea ei, vor fi idealizați, primind atributele de viteji sau neprihăniți ; iar dacă i se opun, vor fi caricaturizați ca simpli lași sau ticăloși. De aceea, fiecare personaj tipic al romanțului tinde să aibă corespondentul său moral opus, la fel ca pătrățelele albe și negre de pe tabla de șah. În romanțuri, „piesele albe" care realizează expediția corespund prototipului *eiron* din comedie, deși cuvîntul nu mai este adecvat, deoarece ironia nu-și află de fel locul în romanț. Acesta își găsește un corespondent al eironului binevoitor și modest al comediei în figura „bătrînului înțelept" cum îl numește Jung, ca de exemplu Prospero, Merlin sau pelerinul din cea de a doua expediție din Spenser, adesea un vrăjitor care influențează acțiunea, veghind asupra ei. Arthur din *Crăiasa zînelor,* deși nu este un om în vîrstă, îndeplinește această funcție. El își găsește corespondentul feminin în mama sibilină și înțeleaptă, adeseori o mireasă potențială, ca de pildă Solveig din *Peer Gynt,* care stă cuminte acasă, așteptînd ca eroul să-și sfîrșească rătăcirile și să se întoarcă la ea. Acest prototip este adeseori doamna de dragul căreia sau la a cărei dorință se întreprinde expediția : ea este reprezen-

tată de Crăiasa zînelor din poemul lui Spenser și de Atena din povestea lui Perseu. Aceștia sînt regele și regina „pieselor albe“, deși la jocul de șah capacitatea lor de acțiune este desigur inversată. A face din regină doamna eroului în oricare alt sens decît cel politic creează dezavantajul de a-l lipsi pe acesta de plăcerile pe care i le pot dărui fecioarele salvate de el din ghearele primejdiei, adesea despuiate și înlănțuite ademenitor de stînci sau de copaci, ca Andromeda sau Angelica, la Ariosto. Astfel putem face o delimitare între femeia datoriei și femeia plăcerii — am vorbit despre o dezvoltare tîrzie a acestei polarizări în romanțul victorian, în cazul eroinelor blonde și brunete. Una din soluțiile cele mai simple este de a o transforma pe cea dintîi în soacra celei de a doua : astfel ia naștere tema reconcilierii după o dușmănie și gelozie îndelungată, ca în cazul lui Psihe și Venus, la Apuleius. Unde nu există reconciliere, femeia mai în vîrstă rămîne în lumea infernală, ca maștera cea crudă din basme.

Magicianul negru și vrăjitoarea Archimago și Duessa din Spenser sînt regele și regina neagră. Cea din urmă este numită pe drept cuvînt de către Jung „mama teribilă“, pe care el o asociază cu frica de incest și cu vrăjitoarea de genul Meduzei și asupra căreia pare să plutească o umbră de perversiune erotică. Figurile izbăvite, cu excepția miresei, sînt în general prea firave spre a fi ferm conturate. Tovarășul credincios sau umbra eroului își are corespondența în cea a trădătorului, eroina în cea a sirenei sau a vrăjitoarei frumoase, balaurul în animalele prietene sau gata să sară în ajutor, prezente atît de des în romanț. Printre acestea armăsarul care îl poartă pe erou în expediția sa ocupă în mod firesc un loc central. Conflictul dintre tată și fiu pe care l-am remarcat în comedie apare și în romanț : în biblie cel de al doilea Adam vine în ajutorul celui dintîi iar în ciclul Graalului, feciorul neprihănit, Galahad, izbîndește acolo unde tatăl său cel vinovat, Lancelot, dă greș.

Personajele care eludează antiteza morală dintre eroism și ticăloșie sînt sau sugerează în general spirite ale naturii. Ele reprezintă pe de o parte neutralitatea morală a lumii intermediare a naturii și pe de altă parte o lume a misterului care se întrezărește doar, fără a putea fi văzută vreodată și care se retrage atunci cînd te apropii de ea. Printre personajele feminine de acest tip sînt nimfele sfioase din legendele clasice și făpturile pe jumătate sălbatice care pot fi privite ca prototipuri ale fiicei ca de exemplu Florimell a lui Spenser, Pearl a lui Hawthorne, Kundy a lui Wagner și Rima a lui Hudson. Corespondenții lor masculini diferă foarte puțin. Mowgli a lui Kipling este figura cea mai cunoscută de băiat sălbatic. În pădurile Angliei medievale hălăduia omul verde, înfățișîndu-se fie sub chipul lui Robin Hood fie sub cel al unui cavaler ca în istoria lui Sir Gawain ; „omul sihlei" reprezentat la Spenser de Satyrane se numără printre favoriții Renașterii, iar uriașul stîngaci dar credincios, cu părul vîlvoi pășește blînd, tîrșindu-și piciorul, în romanțurile din toate timpurile.

Asemenea personaje sînt mai mult sau mai puțin copii ai naturii, a căror taină rămîne impenetrabilă, cu toate că pot fi determinați să-l slujească pe erou, ca Vineri pe Crusoe. În chip de slujitori sau prieteni ai eroului, ei sugerează acea relație misterioasă cu natura, care caracterizează atît figura centrală a romanțului. Faptul că mulți dintre acești copii ai naturii sînt făpturi „supranaturale" reprezintă un paradox mult mai puțin supărător în romanț decît în logică. Zîna cea bună, fantoma cea recunoscătoare, slujitorul cel credincios care apare tocmai atunci cînd eroul are nevoie de el, aparțin recuzitei obișnuite a basmelor populare. Ei constituie intensificări romantice ale sclavului isteț din comedie, acel *arhitectus* al autorului. În *Cele 13 ceasuri* de James Thurber, acest tip de personaj este numit Golux și nu văd de ce n-am adopta acest cuvînt ca termen critic.

În romanț ca și în comedie se pare că există patru tipologii distincte ale caracterelor. Lupta dintre erou și

vrăjmaşul său corespunde cu conflictul comic dintre *eiron* şi *alazon*. Spiritele naturii menţionate mai înainte apar în comedie sub masca bufonului sau maestrului de ceremonii : cu alte cuvinte, funcţia lor este de a intensifica şi de a procura un centru de interes în atmosfera romantică. Rămîne să vedem dacă întîlnim în cadrul romanţului un personaj care să corespundă tipului *agroikos* din comedie, măscăriciul rustic sau cel care respinge sărbătoarea.

Un asemenea personaj ar atrage atenţia asupra aspectelor realiste ale vieţii, ca de exemplu frica în faţa primejdiei, ceea ce ar periclita unitatea atmosferei romantice. Sfîntul Gheorghe şi Una din Spenser sînt urmaţi de un pitic purtător al unei tolbe cu „trebuinţe". El nu este un trădător ca celălalt purtător de tolbă, Iuda Iscariotul, dar este „fricos" şi îndeamnă la fugă cînd situaţia devine primejdioasă. Acest pitic cu „trebuinţele" sale reprezintă în lumea onirică a romanţului forma veştejită şi chircită a realităţii practice : cu cît este povestea mai realistă, cu atît mai important devine un asemenea personaj, pînă cînd atingînd polul opus, în *Don Quijote*, el îşi realizează apoteoza în figura lui Sancho Pancha. În alte romanţuri găsim măscărici şi clovni cărora li se dă dreptul de a-şi arăta frica sau de a face comentarii realiste şi care procură realismului o supapă de siguranţă localizată, fără a-i permite să destrame convenţiile romanţului. La Malory un rol similar este asumat de Sir Dinadan care, ni se explică cu multă grijă, este atît un cavaler viteaz cît şi un măscărici : de aceea atunci cînd spunea glume „regele şi Lancelot se tăvăleau pe jos de rîs", — rîsul isteric şi excesiv fiind aici cît se poate de adecvat din punct de vedere psihologic.

Romanţul ca şi comedia are şase faze distincte şi, deplasîndu-ne de la tragedie către comedie, primele trei corespund primelor trei faze ale tragediei, iar ultimele trei, celorlalte trei faze ale comediei, examinate anterior din punct de vedere comic. Aceste faze formează în viaţa eroului romantic o succesiune ciclică.

Prima fază o constituie mitul nașterii eroului, a cărui morfologie a fost studiată în detaliu (Nota 54) în creația populară. Acest mit este adesea asociat cu potopul, simbolul obișnuit al începutului și sfîrșitului unui ciclu. Eroul copil este adesea așezat într-o luntre sau într-un sipet care plutește pe mare, ca în povestea lui Perseu ; de acolo el este tîrît spre țărm, ca în exordiul lui Beowolf sau este salvat dintre trestii și papură, pe malul unui rîu, ca în povestea lui Moise. Un peisaj alcătuit din apă, trestii și luntri apare și la începutul ascensiunii lui Dante pe muntele Purgatoriului, unde se sugerează adesea că în acel stadiu sufletul se găsește în starea de prunc nou născut. Pe uscat, copilul poate fi salvat fie de către un animal fie din ghearele acestuia, și mulți eroi sînt hrăniți și crescuți de către fiarele codrului. Cînd Faust al lui Goethe o caută pe Elena, el cutreieră prin păpurișul de pe malul rîului Peneus și apoi întîlnește un centaur care o purtase în spate, salvînd-o de la înec, pe vremea cînd era copilă.

Din punct de vedere psihologic, această imagine este asociată cu embrionul din pîntecul matern, lumea celor nenăscuți fiind adeseori imaginată ca lichidă ; din punct de vedere antropologic, ea se asociază cu imaginea semințelor unei noi vieți, îngropate în lumea moartă a zăpezii sau a mlaștinei. Comoara balaurului se înrudește îndeaproape cu această viață infantilă misterioasă, zăvorîtă într-un sipet. Ideea că adevărata sursă a belșugului este fertilitatea potențială sau viața nouă, fie ea vegetală sau umană, străbate romanțul de la miturile antice pînă la *Regele rîului de aur* de Ruskin. Concepția acestuia despre bogăție așa cum rezultă din lucrările sale economice reprezintă în esență un comentariu asupra acestui basm. O apropiere similară între comoară și viața infantilă apare într-o formă deghizată mai plauzibilă, în *Silas Marner*. Am menționat mai înainte lunga istorie literară a temei paternității misterioase care apare la Euripide și se continuă pînă la Dickens.

În *Biblie*, sfîrșitul unui ciclu istoric și nașterea altuia nou este marcat de simboluri similare. Întîi întîl-

nim un potop universal și o arcă, ce conține sîmburele noii vieți, plutind pe apă; apoi întîlnim povestea armatei egiptene înecate în Marea Roșie și poporul israeliților care a fost eliberat spre a-și purta arca prin pustie, o imagine adoptată de Dante ca fundal al simbolismului său purgatoric. Noul Testament începe cu un prunc așezat într-o iesle și tradiția potrivit căreia lumea din afară este prezentată ca fiind îngropată în zăpadă leagă Nașterea de aceeași fază arhetipală. Mai apoi urmează imagini ale primăverii pe cale de a renaște: curcubeul din povestea lui Noe, apa care țîșnește din stîncă la porunca lui Moise, botezul lui Cristos, toate prevestesc schimbarea ciclului de la apele înghețate ale morții la cele renăscute ale vieții. Nașterile providențiale, corbul și porumbelul din povestea lui Noe, corbii care îl hrăneau pe Elie în pustie, porumbelul care zboară deasupra lui Isus aparțin aceluiași complex de imagini.

De asemenea, este frecventă tema căutării unui prunc ascuns într-un loc tainic. Eroul avînd o origine misterioasă, adevărata sa paternitate este adesea tăinuită și de multe ori apare un tată fals urzind moartea copilului. Acesta este rolul lui Acrisius din povestea lui Perseu, al lui Cronos care încearcă să-și înghită copiii, în mitul hesiodic, al faraonului pruncucigaș din Vechiul testament și al lui Irod din Noul testament. În literatura de mai tîrziu, el se transformă adeseori într-un unchi ticălos, uzurpator, care apare de cîteva ori la Shakespeare. Astfel mama este adeseori victima geloziei, suferind persecuții și calomnii, ca de exemplu mama lui Perseu, ori Constanța din *Povestea omului de legi*. Această versiune se apropie din punct de vedere psihologic de tema rivalității dintre fiu și un tată detestabil, iscată în jurul mamei. Tema fetei calomniate, alungată din casă de către un tată crud, de obicei în mijlocul nămeților de zăpadă, încă mai storcea lacrimi publicului melodramelor victoriene, iar dezvoltările literare ale temei mamei persecutate se întind, în cadrul aceleiași perioade, de la *Coliba Unchiului Tom*, unde

Eliza străbate rîul înghețat, pînă la *Adam Bede* și *Departe de lumea nebună*. Mama vicleană ca și vestita mașteră plină de cruzime se întîlnesc de asemenea în mod frecvent : victimele lor sînt desigur de gen feminin, iar conflictul care rezultă este prezentat în multe balade și povești populare de tipul Cenușăresei. Tatăl adevărat este cîteodată reprezentat de un bătrîn înțelept sau dascăl : aceasta este relația dintre Prospero și Ferdinand sau dintre Chiron centaurul și Ahile. Corespondentul mamei adevărate apare în fața faraonului care-l adoptă pe Moise. În cadrul modurilor mai realiste părintele crud vorbește cu glasul, sau ia forma opiniei publice mărginite.

Faza a doua ne înfățișează tinerețea neprihănită a eroului, o fază care ne este familiară din povestea lui Adam și Eva înainte de căderea în păcat. În literatură, această fază ne înfățișează o lume pastorală, de obicei un peisaj împădurit, agreabil care abundă în poiene, văi umbroase, izvoare susurînde scăldate în lumina lunii ca și alte imagini strîns înrudite cu aspectul feminin sau matern al imagisticii sexuale. Culorile sale heraldice sînt verdele și auriul, prin tradiție culorile tinereții trecătoare : acest context ne amintește de poemul lui Sandburg, *Între cele două lumi*. Ea reprezintă adesea o lume a legii magice sau dezirabile și tinde să se concentreze în jurul unui erou tînăr încă dominat de părinți, înconjurat de tovarăși tineri. Arhetipul inocenței erotice este mai adesea simbolizat de iubirea „castă" care precede căsătoria, și nu de căsătoria în sine : dragostea fratelui pentru soră sau prietenia dintre doi băieți. De aceea cu toate că în fazele de mai tîrziu ea este adesea invocată ca o perioadă fericită pierdută sau ca un veac de aur, sentimentul apropierii de un tabu moral este foarte frecvent, așa cum îl întîlnim desigur în povestea izgonirii din rai. *Rasselas* de Johnson, *Eleanora* de Poe și *Cartea lui Thel* de Blake ne introduc într-un fel de paradis-temniță sau lume nenăscută, de unde personajele principale năzuiesc să scape într-o lume inferioară. Aceeași

tînjire și năzuință de a pătrunde într-o lume a acțiunii apare în tratarea cea mai exhaustivă a acestei faze în literatura engleză, în *Endymion* de Keats.

Tema opreliștii sexuale ia mai multe forme în această fază : șarpele edenic reapare în *Sălașele înverzite* iar la Spenser un zid de foc o separă pe Amoret de iubitul ei Scudamour. La sfîrșitul Purgatoriului sufletul atinge din nou copilăria sa inocentă sau veacul de aur pierdut și, în consecință, Dante se trezește în grădina Edenului despărțit de tînăra Matelda prin rîul Lete. Rîul ca barieră apare în curioasa poveste a lui William Morris intitulată *Fluviul care desparte,* unde o săgeată care zboară deasupra sa este unicul simbol al contactului sexual. În poemul *Kubla Khan,* care se înrudește strîns cu povestea edenică din *Paradisul pierdut* și cu *Rasselas,* imaginea unui „rîu sacru“ precede viziunea îndepărtată a unei fecioare cîntînd din lăută. Romanul *Pierre* de Melville începe cu o parodie sardonică a acestei faze, eroul fiind încă dominat de mama sa dar numind-o sora lui. O bună parte din imaginile acestui univers pot fi întîlnite în cartea a șasea a *Crăiesei zînelor,* mai ales în istorisirile despre Tristram și Pastorella.

A treia fază conține tema obișnuită a expediției pe care am discutat-o și care deocamdată nu necesită alt comentariu. A patra fază corespunde celei de a patra faze a comediei în care societatea nouă este mai mult sau mai puțin prezentă de-a lungul întregii acțiuni, în loc de a se instaura la sfîrșitul ei. În cadrul romanțului, tema centrală a acestei faze este cea a păstrării integrității lumii inocenței în fața atacurilor experienței. Ea adesea ia forma alegoriei morale, ca de exemplu în *Comus* de Milton, *Războiul sfînt* de Bunyan și în multe moralități, incluzînd *Castelul* perseverenței. Tiparul mult mai simplu al *Poveștilor din Canterbury,* unde singurul conflict constă în păstrarea atmosferei de sărbătoare și festivitate amenințată de bîrfă, pare să fie dintr-un motiv sau altul mai puțin frecvent.

Corpul integrat care trebuie să fie ocrotit, poate fi individual sau social sau amîndouă împreună. Aspectul său individual este prezentat în alegoria temperanței în cartea a doua a *Crăiesei zînelor*, care constituie o continuare firească a cărții întîi (Nota 55), ocupîndu-se de tema mai dificilă a consolidării inocenței eroice în această lume, după ce a fost dusă la bun sfîrșit prima mare expediție. Guyon, cavalerul temperanței, îi are ca inamici pe Acrasia, stăpîna Pavilionului desfătării și pe Mammon. Aceștia reprezintă „frumusețea și banul" ca bunuri funcționale pervertite în țeluri exterioare. Mintea temperată conține binele în sine, cumpătarea fiind una dintre cerințele sale fundamentale, prin urmare ea aparține lumii pe care am numit-o a inocenței. Mintea desfrînată își caută satisfacția în obiectul exterior al lumii experienței. Atît temperanța cît și desfrîul pot fi numite naturale, dar una aparține naturii ca ordine și cealaltă naturii ca lume căzută în păcat. Ispitirea Doamnei de către Comus se bazează pe o ambiguitate similară a termenului natură. O imagine centrală în această fază a romanțului este cea a castelului asediat, prezent la Spenser prin Palatul lui Alma descris în termeni de economie a trupului uman.

Aspectul social al aceleiași faze apare în cartea a cincea a *Crăiesei zînelor*, legenda justiției, unde puterea este prerogativa justiției, corespunzînd cumpătării în relație cu temperanța. Aici întîlnim în viziunea lui Isis și Osiris, imaginea aparținînd celei de a patra faze a monstrului îmblînzit și condus de fecioară, o imagine care apare episodic în Cartea întîi atunci cînd Una îmblînzește satiri și un leu. Prototipul ei clasic este capul Gorgonei de pe scutul lui Atena. Tema inocenței sau virginității invincibile se asociază în literatură cu imagini similare, de la copilul de care ascultă fiarele în cartea lui Isaiia, pînă la Marina silită să trăiască într-un bordel, în *Pericles* și reapare în literatura de mai tîrziu cînd întîlnim figura eroului neobișnuit de îndărătnic, îmblînzit de eroină. O parodie ironică a aceleiași teme stă la baza piesei *Lysistrata* de Aristofan. A cincea

fază corespunde celei de a cincea faze a comediei și la fel ca ea, este o contemplare idilică și meditativă a experienței din afară, în care procesul ciclului natural ocupă de obicei un loc proeminent. Ea conține o lume foarte asemănătoare cu cea existentă în cea de a doua fază, cu deosebirea că aici atmosfera este mai curînd cea a retragerii sau continuării acțiunii în planul contemplativ decît o pregătire juvenilă în vederea ei. Este, ca și faza a doua, o lume erotică, dar prezintă experiența ca înțeleasă și nu ca pe o taină. Aceasta este lumea majorității romanțurilor lui Morris, a *Idilei din Valea fericirii* a lui Hawthorne, a înțelepciunii mature inocente din *Povestea răzeșului* și a celor mai multe dintre imaginile din cea de a treia carte a *Crăiesei zînelor*. În cea din urmă, ca și în romanțurile shakespeariene tîrzii, în *Pericles* sau chiar în *Furtuna*, observăm o tendință de stratificare morală a personajelor. Îndrăgostiții fideli se află în fruntea ierarhiei a ceea ce putem numi imitație erotică, degenerînd în diferite grade de pasiune și patimă și ajungînd pînă la perversiuni (Argante și Oliphant din Spenser ; Antiocus și fiica sa din *Pericles*). O asemenea grupare a personajelor concordă cu viziunea detașată și contemplativă a societății, proprie acestei faze.

Faza a șasea sau cea a *penseroso*-ului reprezintă ultima fază a romanțului ca și a comediei. În comedie se prezintă societatea comică destrămîndu-se în mici grupuri sau în indivizi ; în romanț ea marchează sfîrșitul trecerii de la aventura activă la cea contemplativă. O imagine centrală a acestei faze, întîlnită adesea la Yeats este aceea a bătrînului zăvorît în turn, a pustnicului singuratic, adîncit în studii oculte și magice. La un nivel mai popular și social, ea cuprinde ceea ce se poate numi literatură la gura sobei : romanțul care se asociază fizic cu paturile confortabile, cu jilțurile din fața căminului sau în general cu ungherele călduroase și tihnite. O trăsătură caracteristică a acestei faze este utilizarea povestirii-cadru care prezintă un grup de oameni înrudiți spiritual, povestea propriu-zisă fiind istorisită ulterior de

către unul din membrii acestui grup. În *Chinul*, un grup larg de oameni spun povești cu strigoi într-o casă de țară ; apoi unii dintre musafiri pleacă, în jurul povestirii centrale rămînînd un cerc mult mai restrîns și mai intim. Respingerea pe față a catecumenilor este pe de-a întregul în spiritul și convențiile acestei faze. Aceste procedee au ca efect învăluirea povestirii într-o aureolă ușor meditativă, ca un lucru care ne amuză fără a ne amenința, dacă ne putem exprima astfel, așa cum procedează de exemplu tragedia.

Tot aici putem include colecțiile de povești bazate pe procedeul banchetului, ca de exemplu *Decameronul*. Un alt exemplu pur al acestei faze este *Paradisul terestru* de Morris : aici un număr de mituri arhetipale aparținînd culturii grecești nordice sînt reprezentate de un grup de bătrîni din evul mediu care părăsesc lumea, refuzînd demnitățile de regi sau de zei, schimbîndu-și apoi miturile între ei, într-o țară neputincioasă a visurilor. Aici se împletește tema bătrînilor singuratici, cu cea a grupului intim și povestirii-cadru. De asemenea, dispunerea calendaristică a poveștilor asociază această fază a simbolismului ciclului natural. O altă tratare foarte concentrată a aceleiași faze este romanul Virginiei Woolf, *Între acte*, în care se joacă înaintea unui grup o piesă prezentînd istoria societății engleze. Istoria nu este concepută doar ca o progresie ci ca un ciclu al cărui sfîrșit ca și început, așa cum ne indică ultima pagină, este publicul.

De la *Inelul* de Wagner pînă la romanele științifico-fantastice observăm o popularitate crescîndă a arhetipului Potopului. Acesta ia de obicei forma unui oarecare dezastru cosmic care distruge întreaga societate imaginară, cu excepția unui grup restrîns care își reia viața într-un ținut ferit de orice pericol. Afinitățile acestei teme cu cea a grupului favorizat care a reușit să se izoleze de restul lumii sînt cît se poate de evidente sugerîndu-ne din nou imaginea misteriosului prunc nou născut, lăsat în voia valurilor mării.

Mai rămîne să analizăm încă un detaliu important al simbolismului poetic. Acesta este prezentarea simbolică a punctului în care se întîlnesc lumea apocaliptică nedislocată și lumea ciclică a naturii și pe care ne propunem să-l numim punctul epifaniei. Cadrul său cel mai obișnuit este vîrful muntelui, insula, turnul, farul, scara sau treptele. În poveștile populare și în mitologii întîlnim o mulțime de mărturii privind legătura originară dintre cer sau soare și pămînt : scări făcute din săgeți, funii tăiate în două de păsări răutăcioase etc. Asemenea istorisiri corespund adesea poveștilor biblice despre izgonirea din rai (Nota 56), supraviețuind în tulpina de mazăre a lui Jack, în părul lui Rapunzel și chiar în ciudata piesă folclorică cunoscută sub numele de scamatoria indiană cu frînghia. Trecerea de la o lume la alta poate fi simbolizată prin focul de aur care descinde din soare, ca în fundamentul mitic al legendei lui Danae și de replica lui umană, focul aprins pe altarele de sacrificiu. Cărăbușul de aur din povestea lui Poe (Nota 57), care ne aduce aminte că scarabeul egiptean era o emblemă solară, este lăsat să cadă de sus, legat de un fir de ață, prin orbita unui craniu atîrnat de creanga unui copac, descoperind o comoară ascunsă în pămînt : aici arhetipul se înrudește strîns cu complexul de imagini de care ne ocupăm, mai ales în variantele sale alchimiste.

În *Biblie* avem scara lui Iacob, care în *Paradisul pierdut* se asociază cu diagrama cosmologică a lui Milton a unui cosmos sferic atîrnînd din cer, cu un orificiu în partea superioară. În biblie, întîlnim mai multe epifanii în vîrful muntelui, dintre care Schimbarea la față este cea mai remarcabilă, viziunea de pe muntele Pisgah, capătul drumului prin pustie de unde Moise a zărit îndepărtatul Pămînt al făgăduinței înrudindu-se ca tipologie. Cît timp poeții au acceptat universul ptolemeic, locul firesc al epifaniei era vîrful muntelui aflat chiar sub lună, corpul ceresc cel mai apropiat de pămînt. La Dante Purgatoriul este un munte uriaș, cu o potecă urcînd în spirală, în vîrful căruia se află grădina raiu-

lui accesibilă pelerinului în măsura în care își recîștigă inocența pierdută și se leapădă de păcatul originar. Tocmai în acest punct se realizează extraordinara epifanie apocaliptică a cînturilor finale din Purgatoriu. De asemenea, privitorul are sentimentul că se află situat între lumea apocaliptică de deasupra și o lume ciclică dedesubt, semințele vieții vegetale din grădina Edenului recăzînd pe pămînt, în timp ce viața omenească continuă. În *Crăiasa zînelor* găsim o viziune de tip Pisgah în cartea întîi, atunci cînd Sfîntul Gheorghe urcă muntele contemplației și zărește în depărtare cetatea cerească. Cum balaurul pe care trebuie să-l ucidă simbolizează lumea căzută în păcat, la un anumit nivel al alegoriei, acesta reprezintă spațiul dintre el și cetatea depărtată. În episodul similar din Ariosto, legătura dintre vîrful muntelui și sfera lunii este evidentă. Dar tratarea cea mai completă a acestei teme la Spenser o găsim în scînteietoarea sa comedie metafizică intitulată *Cînturile mutabilității,* unde conflictul dintre existență și devenire, dintre Jupiter și Mutabilitate, dintre ordine și schimbare se rezolvă în sfera lunară. Dovada Mutabilității este adusă de mișcările ciclice ale naturii, dar această dovadă se întoarce împotriva ei, vădindu-se a fi un principiu al ordinei naturale și nu o simplă schimbare. În acest poem, relația dintre corpurile cerești și lumea apocaliptică nu constituie, cel puțin din punctul de vedere al convenției poetice, o identificare metaforică așa ca în *Paradisul* lui Dante, ci doar o asemănare. Ele se mai află încă în cadrul naturii, adevărata lume apocaliptică ivindu-se abia în strofa finală a poemului.

Aici, diferențierea nivelurilor implică posibilitatea existenței unor forme analoge ale punctelor epifaniei. De exemplu, el poate fi prezentat din punct de vedere erotic ca un loc al satisfacerii sexuale, unde nu avem o viziune apocaliptică ci pur și simplu un sentiment de atingere a culmii experienței naturale. Această formă naturală a punctului epifaniei este reprezentată în Spenser de Grădinile lui Adonis. Ea reapare sub același nume în *Endymion* la Keats, iar la Shelley este lumea în care

intră îndrăgostiţii la sfîrşitul *Revoltei Islamului*. Grădinile lui Adonis ca şi Paradisul la Dante constituie un loc seminal în care intră prin moarte şi ies prin naştere toate lucrurile supuse ordinei naturale ciclice. În poemele de tinereţe ale lui Milton la fel ca în *Cînturile mutabilităţii*, se face o distincţie între natură ca ordine divină, natura muzicii sferelor şi natura ca lume a haosului, căzută în păcat. Cea dintîi este simbolizată de Grădinile lui Adonis din *Comus*, de unde îngerul păzitor coboară spre a veghea asupra Doamnei. Imaginea centrală a acestui arhetip, Venus veghind asupra lui Adonis este din punctul de vedere al lui Eros, ca să folosim o distincţie modernă, corespondentul Madonei cu pruncul în contextul Agapei.

Milton preia tema viziunii de pe Pisgah în *Paradisul regăsit*, folosind un principiu elementar al tipologiei biblice potrivit căreia viaţa lui Cristos este o repetare a istoriei lui Israel. Israel pleacă în Egipt călăuzit de Iosif, scapă dintr-un masacru al inocenţilor, este despărţit de Egipt prin Marea Roşie, se constituie în douăsprezece triburi, rătăceşte patruzeci de ani în pustie, primeşte legea de pe Muntele Sinai, este izbăvit de un şarpe de aramă încolăcit pe un stîlp, trece Iordanul şi ajunge la Pămîntul Făgăduinţei, călăuzit de „Iosua pe care creştinii Isus îl numesc". Copil fiind, Isus pleacă în Egipt călăuzit de Iosif, este salvat dintr-un masacru al inocenţilor, este botezat şi recunoscut drept Mesia, rătăceşte patruzeci de zile în pustie, strînge doisprezece ucenici, predică pe munte, izbăveşte omenirea murind răstignit pe un stîlp şi astfel cucereşte Pămîntul Făgăduinţei, în chip de adevărat Iosua. La Milton ispitirea corespunde cu viziunea de pe Pisgah a lui Moise, numai că privirea îi este îndreptată în direcţie opusă. Ea marchează culmea supunerii lui Isus înaintea legii, cu puţin înainte de a purcede la salvarea propriu-zisă a lumii, iar şirul de ispite uneşte lumea, carnea şi diavolul, în forma unică a lui Satan. Aici punctul epifaniei este reprezentat de turla unui templu de unde se prăbuşeşte Satan, în timp ce Isus rămîne nemişcat în vîrful său. Căderea lui Satan ne rea-

minteşte faptul că punctul epifaniei reprezintă, de asemenea, partea superioară a roţii norocului, locul de unde se prăbuşeşte eroul tragic. Această utilizare ironică a punctului epifaniei apare în biblie în povestea Turnului Babel.

Cosmosul ptolemeic a dispărut, dar nu acelaşi lucru s-a întîmplat cu punctul epifaniei deşi în literatura modernă el este adesea inversat în mod ironic, sau adaptat unor principii mai stricte de verosimilitate. Cu aceste rezerve mai putem încă întîlni acest arhetip în scena finală de pe vîrful muntelui din piesa lui Ibsen, *Strigoii*, ca şi în imaginea centrală a romanului *Spre Far* de Virginia Woolf. În poemele de maturitate ale lui Yeats şi Eliot, el devine o imagine unificatoare centrală. Titluri ca *Turnul* şi *Scara în spirală* sugerează importanţa pe care i-o acordă Yeats, simbolismul lunar şi imaginile apocaliptice din *Turnul* şi *Plutind spre Bizanţ* fiind la fel de revelatoare. La Eliot îl regăsim în flacăra realizată în predica focului din *Ţara pustietăţii* în contrast cu ciclul natural, simbolizat de apă şi de asemenea în „trandafirul involt" din *Oamenii găunoşi*. Cu *Miercurea cenuşii* ne întoarcem la scara în spirală a Purgatoriului, iar cu *Little Gidding* la trandafirul arzător, în care se îmbină o mişcare descendentă a focului, simbolizată de limbile de foc pentacostale şi una ascendentă, simbolizată de rugul lui Hercule şi de „cămaşa de foc".

MITOSUL TOAMNEI : TRAGEDIA

Mulţumită, ca de obicei, lui Aristotel, teoria tragediei se află într-o situaţie considerabil mai bună decît celelalte trei mitosuri şi, cum domeniul ne este mult mai familiar, ne putem ocupa de ea mai schematic. În afară de tragedie, toate ficţiunile literare pot fi explicate în mod plauzibil ca expresii ale ataşamentului emotiv, fie ale împlinirii dorinţei, fie ale repulsiei : ficţiunea tragică garantează, ca să spunem aşa, calitatea dezintere-

sată a experienței literare. Mai ales prin tragedia greacă pătrunde în literatură simțul unei fundamentări autentic naturale a caracterului uman. În romanț, personajele aparțin încă în mare măsură oniricului ; în satiră, ele tind să devină caricaturi ; în comedie, acțiunile lor sînt manipulate potrivit cu cerințele happy-end-ului. În tragedia propriu-zisă, personajele principale sînt eliberate de vis, o eliberare care este în același timp o restricție, fiindcă intervine ordinea naturală. Oricît ar abunda o tragedie în fantome, vrăjitoare, semne divine sau oracole, știm că eroul tragic nu poate pur și simplu atinge o lampă spre a chema un djini care să-l scape din încurcătură.

Ca și comedia, tragedia se poate studia cel mai ușor și mai bine în dramaturgie, dar ea nu se limitează la aceasta și nici la acțiunile care se sfîrșesc în mod nefericit. Unele piese numite sau clasificate drept tragedii se sfîrșesc într-o atmosferă calmă, ca de exemplu *Cymbeline* sau chiar bucurie ca *Alcesta* sau *Esthera* de Racine, sau într-o atmosferă ambiguă, greu de definit, ca *Filoctet.* Pe de altă parte, cu toate că o atmosferă sobră preponderentă este parte din unitatea structurii tragice, a te concentra asupra atmosferei nu înseamnă a intensifica efectul tragic: dacă așa ar sta lucrurile atunci *Titus Antonicus* ar fi cea mai viguroasă dintre tragediile lui Shakespeare. Sursa efectului tragic trebuie căutată, cum arată Aristotel, în *mitosul* tragic sau structura intrigii.

Este un loc comun în critică afirmația că comedia tinde să se ocupe de personaje în cadrul unui grup social, în vreme ce tragedia se concentrează mai mult asupra unui singur individ. În primul eseu am arătat de ce considerăm că eroul tragic tipic se află situat undeva între divinitate și „mult prea omenesc". Acest lucru este valabil chiar și pentru zeii care mor : Prometeu fiind zeu, nu poate să moară, dar el pătimește pentru dragostea sa față de „cei ce mor" *(brotoi)* sau oamenii „muritori", suferința fiind prin natura ei, subdivină. Eroul tragic ne este mult superior, dar există ceva dincolo de spectatori,

care îl face neînsemnat. Acel ceva poate fi numit Dumnezeu, zei, soartă, accident, noroc, necesitate, circumstanță sau orice combinație a acestora. Însă de orice natură ar fi acel ceva, eroul tragic este un mediator între noi și el.

Eroul tragic se află deasupra roții norocului, la jumătatea drumului dintre societatea umană de pe pămînt și divinitatea din ceruri. Prometeu, Adam și Cristos atîrnă între cer și pămînt, între o lume a libertății edenice și o lume de sclavie. Eroii tragici reprezintă culmile peisajului uman, astfel încît par a fi inevitabil buni conducători de putere, copacul înalt fiind expus trăsnetului în mult mai mare măsură decît o mînă de iarbă. Conducătorii pot fi desigur atît instrumente cît și victime ale fulgerului divin : Samson al lui Milton distruge templul filistinilor o dată cu propria sa persoană, iar Hamlet ucide aproape toată curtea daneză, înainte de a cădea el însuși. Ceva din atmosfera înaltă de transvaloare, în termeni nietzscheeni, plutește în jurul eroului tragic, gîndurile îi sînt la fel de depărtate de noi ca și faptele, chiar dacă asemenea lui Faustus, el este tîrît în iad din pricina lor. Oricît ar fi de afabil sau de elocvent, în spatele său se află o rezervă de nepătruns. Chiar și eroii siniștri — Tamburlaine, Macbeth, Creon — își păstrează această rezervă, reamintindu-ne că oamenii sînt gata să moară în mod loial pentru un stăpîn crud sau ticălos, dar nu pentru un bonom amabil. Cei care atrag cel mai mult devotamentul celorlalți, sînt cei care reușesc cel mai bine să arate prin purtarea lor că nu au nevoie de el. De la politețea lui Hamlet pînă la cruzimea întunecată a lui Ajax, eroii tragici se află învăluiți în taina comuniunilor cu acel ceva dincolo de noi, pe care-l putem întrezări doar prin ei și care este sursa puterii ca și a destinului lor fatal. Ca să ne exprimăm cu un cuvînt care l-a fascinat atît de mult pe Yeats, eroul tragic își lasă slujitorii să trăiască viața pentru el în centrul tragediei găsindu-se izolarea eroului și nu trădarea unui ticălos,

chiar dacă acest ticălos este, cum se și întîmplă adesea, o parte din eroul însuși.

Cît despre acel ceva dincolo de noi, numele său este variabil, dar forma sub care se manifestă este destul de constantă. Indiferent dacă are un context grecesc, creștin sau nedefinit, tragedia pare să ducă la o epifanie a legii, a ceea ce este și trebuie să fie. Nu poate fi un simplu accident faptul că cele două perioade mari de înflorire ale tragediei au fost contemporane cu înflorirea științei ioniene și a celei renascentiste în Atena secolului al V-lea și respectiv Europa secolului al XVII-lea (Nota 58). Într-o atare concepție asupra lumii, natura este privită ca un proces impersonal pe care legea umană o imită pe cît îi stă în putință și această relație directă dintre om și legea naturală trece pe primul plan. Sentimentul că soarta este mai puternică decît zeii implică de fapt în tragedia greacă faptul că zeii există în primul rînd spre a ratifica originea naturală și că, dacă vreo personalitate, fie ea și de natură divină, are într-adevăr putere de veto asupra legii, este foarte puțin probabil că va voi s-o exercite. În creștinism se întîmplă același lucru în cazul lui Cristos în relație cu poruncile de nepătruns ale Tatălui. În mod similar, procesul tragic la Shakespeare este natural în sensul că el are pur și simplu loc, oricare ar fi cauza lui, explicația sau relațiile. Personajele n-au decît să bîjbîie după imaginea zeilor care ne urmăresc pentru a se distra sau a divinității care ne determină țelurile, dar acțiunea tragediei nu ia în seamă întrebările noastre, fapt adesea atribuit personalității lui Shakespeare.

În forma sa primară, viziunea legii *(dike)* operează ca *lex talionis* sau răzbunare. Eroul provoacă sau moștenește o dușmănie, întoarcerea răzbunătorului producînd catastrofa. Tragedia răzbunării este o structură dramatică simplă și, asemenea structurilor simple, are o deosebită vitalitate fiind adeseori utilizată ca temă centrală chiar și în tragediile cele mai complexe. Aici actul originar care aduce după sine răzbunarea produce o miș-

care antitetică sau compensatoare, iar încheierea ciclului acestei mișcări aduce la rîndul său deznodămîntul tragic. Acest proces este atît de frecvent, încît aproape că putem caracteriza întregul mitos al tragediei drept o structură binară, în contrast cu mișcarea saturnală tripartită a comediei.

Totuși, observăm cît de frecvent răzbunarea vine dintr-o altă lume, prin intermediul zeilor, fantomelor sau oracolelor. Acest procedeu extinde atît concepția despre natură cît și cea despre lege, dincolo de limitele evidentului și tangibilului. Dar și în acest caz acțiunea tragică este o manifestare a legilor naturii. Eroul tragic strică echilibrul natural, în acest context natura fiind concepută ca o ordine care guvernează două tărîmuri, cel al vizibilului și cel al invizibilului, echilibru care mai devreme sau mai tîrziu *trebuie* să fie restabilit. Restabilirea echilibrului constituie ceea ce grecii numesc *nemesis* : aici, din nou, agentul sau instrumentul *nemesis*-ului poate fi răzbunarea umană, divină, răzbunarea unei fantome, justiția divină, accidentul, soarta sau logica evenimentelor, dar esențial este că *nemesis*-ul se produce, în mod impersonal, și așa cum ne demonstrează *Oedipus Tyrannus* fără a fi afectat de calitatea morală a motivației umane implicate. În *Orestia,* trecem de la o succesiune de acțiuni răzbunătoare la o viziune finală a legii naturale, un tot universal în care se include și legea morală, sprijinită și de zei, în persoana zeiței înțelepciunii. Aici *nemesis*-ul, asemenea variantei sale creștine, legea mozaică, nu se anulează ci se realizează : el evoluează de la un sentiment mecanic sau arbitrar al ordinei restabilite, reprezentată de furii, la un sentiment rațional, simbolizat de Atena. Apariția Atenei nu transformă *Orestia* în comedie, dar clarifică viziunea ei tragică.

Tragediei i se aplică în mod frecvent două formule restrictive care sînt în mare măsură, dar nu în întregime, valabile și, deoarece se exclud reciproc, reprezintă concepțiile extreme sau definitorii ale tragediei. Potrivit celei dintîi tragedia prezintă atotputernicia soartei exte-

rioare. Desigur, majoritatea covîrşitoare a tragediilor ne transmit sentimentul existenţei unei puteri impersonale supreme și a limitelor efortului uman. Dar reducerea tragediei la această concepţie fatalistă confundă condiţia tragică cu procesul tragic : soarta devine în mod normal exterioară eroului, numai *după ce* procesul tragic a fost pus în mişcare. Grecescul *ananke* sau *moire* reprezintă, în forma sa normală sau pretragică, condiţia internă armonioasă a vieții. Ea apare ca o necesitate externă sau antitetică numai după ce a fost violată ca o condiţie a vieţii, tot aşa cum justiţia este condiţia internă a unui om cinstit, dar antagonista exterioară a criminalului. Homer folosește o expresie extrem de semnificativă pentru teoria tragediei cînd îl pune pe Zeus să afirme despre Egist că acesta merge *hyper moron, dincolo* de soartă.

Reducţia fatalistă a tragediei nu o distinge pe aceasta de ironie şi nu întîmplător vorbim mai curînd despre ironia decît despre tragismul Soartei. Ironia nu necesită o figură centrală excepţională : de obicei, cu cît este eroul mai întunecat, cu atît devine mai ascuţită ironia, atunci cînd este un scop în sine. Eroismul dă tragediei splendoare și exuberanţă. De obicei eroul tragic este pe punctul de a avea un destin extraordinar, adesea aproape divin iar strălucirea acelei viziuni originare mai dăinuie încă şi la sfîrşitul piesei. Retorica tragediei presupune dicţiunea cea mai nobilă produsă de către cei mai mari poeţi. Cu toate că tragedia se sfîrșește de obicei cu o catastrofă, aceasta este contracarată de o măreţie originară, la fel de semnificativă, amintind de un paradis pierdut.

Cealaltă teorie restrictivă a tragediei privește actul care iniţiază procesul tragic ca pe o violare a legii *morale*, divină sau umană. Cu alte cuvinte se stabilește o corelaţie esenţială între *hamartia* sau *hybrisul* lui Aristotel și nedreptate sau vină. Este adevărat că la majoritatea eroilor tragici întîlnim un *hybris*, un spirit pasionat, obsedat, exaltat sau mîndru, care duce la o cădere

moral explicabilă. Un asemenea *hybris* este agentul catalizator normal al catastrofei așa cum în comedie happy-end-ul se produce de obicei printr-un act de umilință, reprezentat de un sclav sau de o eroină deghizată în om de rînd. Aristotel asociază *hamartia* eroului tragic cu concepția sa etică despre *proairesis* sau libera alegere a unui mijloc și fără îndoială tinde să considere tragedia ca fiind moral, sau chiar aproape fizic, explicabilă. Totuși, am sugerat că noțiunea de catarsis, care ocupă un loc central în concepția despre tragedie a lui Aristotel, nu permite reducții de ordin moral. Mila și teama constituie simțăminte morale, revelatoare dar nu și atașate situației tragice. Eroii shakespearieni sînt încadrați de paratrăsnete morale spre a devia mila și teama spectatorului : Othello este, cum am mai spus, încadrat de Iago și Desdemona, Hamlet de către Claudius și Ofelia ; Lear de fiicele sale, iar Macbeth de către lady Macbeth și Duncan. Toate aceste tragedii sînt străbătute de sentimentul unei taine de nepătruns cu consecințe foarte întinse în care acest proces moral inteligibil nu constituie decît o parte neînsemnată. Fapta eroului a declanșat un mecanism mult mai complex decît propria sa viață sau chiar decît viața societății.

Toate teoriile conform cărora tragedia este moral explicabilă ajung mai devreme sau mai tîrziu la întrebarea dacă nevinovatul din punct de vedere poetic care pătimește, de exemplu Iphigenia, Cordelia, Socrate din *Apologia* lui Platon, Cristos din *Patimi,* este sau nu o figură tragică. Acestor personaje nu le putem atribui în mod convingător o vină capitală. Cordelia dovedește mult curaj, poate și o umbră de încăpățînare atunci cînd refuză să-și lingușească tatăl și Cordelia este spînzurată. Ioana D'Arc a lui Schiller era un moment de slăbiciune pentru un soldat englez și Ioana moare arsă de vie sau ar fi murit astfel dacă Schiller n-ar fi hotărît să sacrifice faptele istorice spre a-și salva teoria morală. Aici ne îndepărtăm de tragedie și ne apropiem de un gen de parabolă absurdă, de felul celei despre băiețelul doam-

nei Pipchin care a fost omorît împuns de un taur pentru că a pus întrebări neplăcute. Într-un cuvînt, tragedia pare să ocolească antiteza dintre responsabilitatea morală și soarta arbitrară, așa cum evită antiteza dintre bine și rău. În Cartea a treia a *Paradisului pierdut*, Milton îl înfățișează pe Dumnezeu argumentînd că l-a creat pe om „Indeajuns de tare să reziste, totuși liber să cadă". Dumnezeu știa că Adam va cădea în păcat, dar nu l-a silit la acest lucru și pe acest temei își declină orice responsabilitate legală. Acest argument este atît de șubred, încît Milton a făcut foarte bine să-l atribuie lui Dumnezeu dacă a avut cumva intenția să preîntîmpine orice obiecție. Gîndul și fapta nu pot fi separate în acest fel : dacă Dumnezeu posedă preștiință, trebuie să fi știut încă din clipa cînd l-a creat pe Adam că plăsmuiește o făptură supusă păcatului. Totuși pasajul este unul dintre cele mai sugestive și mai obsedante din întregul poem. Aceasta fiindcă *Paradisul pierdut* nu este pur și simplu o încercare de a scrie încă o tragedie, ci o afirmare a ceea ce Milton considera că reprezintă mitul arhetipal al tragediei. De aceea pasajul constituie încă un exemplu de proiecție existențială : fundamentul real al relației dintre Dumnezeul lui Milton și Adam este raportul dintre poetul tragic și eroul său. Poetul știe că eroul său se va găsi într-o situație tragică, dar face tot ce-i stă în putință spre a evita senzația că el însuși ar fi fabricat acea situație, spre propriul său folos. El ni-l prezintă pe erou în același mod în care Dumnezeu îl înfățișează pe Adam îngerilor. Cînd eroul nu este destul de puternic spre a rezista, modul literar este pur ironic ; dacă nu i se acordă libertatea de a cădea în păcat, modul devine pur romantic, povestea unui erou invincibil care, atîta vreme cît se va afla în centrul acțiunii își va învinge toți vrăjmașii. Cele mai multe teorii privitoare la tragedie își aleg ca model una din marile producții ale genului : astfel, teoria lui Aristotel se bazează în mare parte pe *Oedipus Tyrannus*, iar cea a lui Hegel pe *Antigona*. Văzînd în povestea lui Adam arhetipul tragediei

umane, Milton s-a înscris fără îndoială în tradiția culturală iudeo-creștină. Totodată, argumentele derivate din mitul lui Adam au probabil mai multă viabilitate în critica literară decît în domeniile obligate să accepte existența lui Adam fie ca fapt istoric fie ca simplă ficțiune legală. Călugărul lui Chaucer care își cunoaște în mod vădit misiunea începe cu Lucifer și cu Adam, și cred că n-ar fi rău să-i urmăm și noi exemplul.

Așadar Adam se află într-o situație umană eroică, deasupra roții norocului, fiind pe punctul de a împărtăși destinul zeilor. Felul în care își ratează destinul este privit de unii comentatori ca responsabilitate morală, iar de alții ca o conspirație a soartei. De fapt el își schimbă libertatea nelimitată, cu o soartă supusă consecințelor care decurg din actul schimbării, așa cum pentru omul care se aruncă în mod deliberat într-o prăpastie, legea gravitației acționează ca soartă în intervalul scurt pe care îl mai are de trăit. Schimbul este prezentat de Milton ca un act liber în sine, *proairesis*, ceea ce înseamnă că face uz de libertate spre a pierde libertatea. Și așa cum comedia inventează o lege arbitrară și apoi manipulează acțiunea în așa fel încît s-o evite sau s-o anuleze, tot așa tragedia prezintă tema inversă a limitării unei vieți comparativ libere la un proces cauzal. Acest lucru i se întîmplă lui Macbeth atunci cînd acceptă logica uzurpării, lui Hamlet cînd acceptă logica răzbunării, lui Lear cînd acceptă logica abdicării. Descoperirea sau *anagnorisis*-ul care are loc la sfîrșitul acțiunii tragice nu este numai simpla cunoștință a eroului de ceea ce i s-a întîmplat — *Oedipus Tyrannus* este în această privință un caz destul de special în pofida reputației sale de tragedie tipică — ci recunoașterea formei determinate de viață pe care și-a făurit-o singur, comparată în mod implicit cu viața potențială necreată pe care a părăsit-o. Versul lui Milton privind prăbușirea diavolilor „O, cît de mîndru locul de unde se prăbușiră“, referindu-se atît la versul lui Virgiliu, *quantum mutatus ab illo* cît și la cuvintele lui Isaiia „cum te-ai prăbușit din ceruri, o Lucifer fiu

al dimineții", împletește arhetipul clasic și creștin al tragediei — deoarece Satan la fel ca și Adam a posedat desigur o glorie originară. La Milton viziunea lui Adam așezat deasupra roții norocului și căzînd apoi în lumea roții este complementară cu cea a lui Cristos urcat pe vîrful muntelui, ispitit de către Satan să se arunce dar rămînînd nemișcat.

Imediat ce Adam cade în păcat, el intră în viața pe care și-a creat-o singur, reprezentînd totodată ordinea naturală așa cum ne este dată. Tragedia lui Adam, așadar, se sfîrșește ca toate celelalte tragedii prin manifestarea legii naturale. El intră într-o lume în care existența în sine, nu existența modificată de o faptă deliberată sau involuntară, este tragică. Simpla existență dezechilibrează balanța naturii. Fiecare om este o teză hegeliană și implică o reacție: fiecare naștere implică întoarcerea morții răzbunătoare. Acest fapt ironic în sine, numit astăzi *Angst*, devine tragic atunci cînd i se adaugă sentimentul pierderii unui destin mult mai înalt la origine. Hamartia lui Aristotel este prin urmare o condiție a ființării și nu o cauză a devenirii. Milton atribuie lui Dumnezeu acel argument șubred în dorința de a-l scoate dintr-o succesiune cauzală prestabilită. De o parte a eroului tragic se află calea către libertate, de cealaltă parte consecința inevitabilă a pierderii acestei libertăți. Aceste două aspecte ale condiției lui Adam sînt prezentate de Milton în discursurile lui Rafael și respectiv Mihail. Eroul inocent sau martirul au o condiție similară. În mitul *Patimilor* ea apare în rugăciunea lui Cristos în grădina Ghetsimani. Tragedia pare să se îndrepte către un *Augenblick* sau moment crucial de unde putem vedea simultan ceea ce ar fi putut să fie și ceea ce va fi. Acest lucru din punctul de vedere al spectatorului : cînd se află într-o stare de *hybris*, eroul nu poate să vadă fiindcă pentru el, momentul crucial reprezintă un moment de confuzie, în care roata norocului își începe mișcarea descendentă inevitabilă.

Condiția lui Adam creează sentimentul, care în tradiția creștină pare să-și aibă originea la sfîntul Augustin, că timpul *începe* cu izgonirea din rai; că pierderea libertății și intrarea într-un ciclu natural generează și mișcarea temporală dintre *nemesis* și curgerea timpului, atunci cînd ni se spune că „timpul a ieșit din țîțîni" sau că este „un călău al vieții" sau gura iadului în momentul care precede actul, cînd potențialul devine — fapt irevocabil sau sub aspectul său cel mai îngrozitor perceput de Macbeth, ca un simplu tic-tac de ceasornic. În comedie, timpul joacă un rol recuperator: el dezvăluie elementul esențial al happy-end-ului. Subtitlul piesei *Pandosto* de Greene, sursa *Poveștii de iarnă,* este *Triumful timpului,* descriind în mod adecvat și acțiunea piesei shakespeariene în care timpul joacă rolul corului antic. Dar în tragedie *cognitio* este de obicei recunoașterea inevitabilității unei succesiuni cauzale în timp, prevestirile și anticipațiile ironice care o înconjoară întemeindu-se pe ideea reîntoarcerii ciclice.

În ironie, spre deosebire de tragedie, roata timpului încadrează complet acțiunea, nemaiexistînd sentimentul unui contact originar cu o lume relativ atemporală. În *Biblie,* căderea tragică în păcat a lui Adam își găsește repetarea istorică în căderea lui Izrael în robia egipteană, care reprezintă, ca să zicem așa, confirmarea ei ironică. Cît timp a fost acceptată versiunea istoriei britanice a lui Geoffrey, căderea Troiei a fost evenimentul corespunzător în istoria britanică și această istorie începe cu atribuirea greșită și idolatră a unui măr, se puteau stabili chiar și paralele simbolice. Comedia cea mai ironică a lui Shakespeare, *Troilus și Cressida* prezintă, în Ulise, vocea înțelepciunii lumești, exprimînd cu multă elocvență cele două categorii primare ale perspectivei ironiei tragice din lumea păcatului, timpul și lanțul ierarhic al existenței. Viziunea tragică a timpului la Zarathustra al lui Nietzsche (Nota 59) în care acceptarea eroică a reîntoarcerii ciclice devine acceptarea voios-sum-

bră a cosmologiei recurenței identice marchează influența unui veac de ironie.

Dacă vom privi literatura din punct de vedere arhetipal, vom recunoaște în tragedie un mimesis al sacrificiului. Tragedia este o îmbinare paradoxală a unui sentiment al dreptății, însoțit de tramă (eroul trebuie să cadă) și un sentiment al nedreptății, însoțit de milă (ce păcat că eroul trebuie să cadă). Același paradox îl găsim în cele două elemente ale sacrificiului. Unul din ele este comuniunea, împărțirea unui trup divin sau eroic unui grup de oameni, unindu-i astfel cu și prin acel trup. Al doilea este îmblînzirea divinității, sentimentul că în pofida comuniunii, trupul aparține de fapt altcuiva, unei puteri mai mari și potențial răzbunătoare. Analogiile rituale cu tragedia sînt mult mai evidente decît cele psihologice, pentru că ironia și nu tragedia este cea care reprezintă coșmarul sau visul anxietății. Dar, așa cum criticul literar poate aplica teoriile lui Freud la teoria comediei și pe cele ale lui Jung la teoria romanțului, tot așa în teoria tragediei ne îndreptăm în mod firesc spre psihologia setei de putere, sub forma în care o găsim expusă la Adler și la Nietzsche. Aici avem de-a face cu o voință agresivă, „dionisiacă“, îmbătată de visele propriei ei atotputernicii, acționînd asupra sentimentului „apolonian“ al ordinii externe și imuabile. Ca mimesis al ritualului, eroul tragic nu este nici ucis și nici mîncat, dar întîlnim totuși, în artă, corespondentul acestor acțiuni, o viziune a morții care conferă supraviețuitorilor o nouă unitate. Ca mimesis al visului, eroul tragic inscrutabil aidoma lebedei mîndre și tăcute, capătă grai în clipa morții iar spectatorii, la fel ca poetul din *Kubla Khan*, îi reînvie cîntecul înăuntrul ființei lor. O dată cu căderea sa, o lume mai puternică, cu care s-a încleștat spiritul său gigantic, se întrezărește pentru o clipă ; în același timp, însă, avem sentimentul misterului și al depărtării acestei lumi.

Dacă pornim de la premisa noastră că romanțul, tragedia, ironia și comedia formează episoadele unui mit

total al expediției, vom înțelege de ce poate comedia să conțină un sîmbure tragic. În mit, eroul este un zeu, deci nu poate să moară, decît temporar, reînviind după moarte. Tiparul ritual care se află la baza catarsisului comediei este învierea care urmează morții, epifania sau revelația eroului reînviat. La Aristofan eroul, care adesea trece printr-un punct al morții rituale, este privit ca un zeu reînviat, fiind aclamat ca un nou Zeus sau i se conferă onorurile cvasidivine ale campionului olimpic. În Comedia nouă, trupul omenesc renăscut reprezintă atît un erou cît și un grup social. Trilogia eschiliană își trage seva din piesa satirică comică, despre care se crede că ar avea afinități cu sărbătoarea primăverii. Creștinismul vede tragedia tot ca un episod al Comediei divine, o schemă mai amplă a salvării, și a renașterii. Sentimentul că tragedia constituie un preludiu al comediei este aproape inseparabil de tot ceea ce este explicit creștin. Corul final dublu din *Pasiunea după Matei* n-ar putea realiza atîta seninătate dacă atît compozitorul cît și auditorul n-ar ști că povestea nu se termină aici și nici moartea lui Samson n-ar aduce „pace minții, consumarea pasiunii“, dacă Samson n-ar fi prototipul lui Isus reînviat, identificat la momentul convenit cu Phoenixul.

Acesta este un exemplu al felului în care miturile explică principiile structurale pe care se fundamentează faptele literare familiare, în cazul de față, faptul că este destul de ușor să termini bine o acțiune sumbră și aproape imposibil să răstorni procedeul. (Desigur că ne displace în mod firesc să vedem că o situație fericită se sfîrșește cu un dezastru, dar dacă poetul se întemeiază pe o solidă bază structurală, preferințele și aversiunile noastre firești nu vor intra în discuție.) Chiar Shakespeare, care poate realiza orice, nu face aproape niciodată acest lucru. Acțiunea din *Regele Lear* care pare să se îndrepte spre un gen de serenitate se transformă brusc în durere prin spînzurarea Cordeliei, dînd o rezolvare pe care scena a refuzat s-o prezinte timp de mai bine de un secol, dar nici una din tragediile lui Shakespeare nu

ne dă impresia unei comedii care se termină prost. Romeo și Julieta ne sugerează o asemenea structură, dar numai atît. De aceea, în timp ce tragedia poate desigur să conțină o acțiune comică, acest lucru se întîmplă doar episodic, sub forma unui contrast subordonat sau a unei intrigi secundare.

Tipologia caracterelor în tragedie se aseamănă foarte mult cu cea a comediei inversate. Sursa *nemesis*-ului este întotdeauna un *eiron*, putînd apărea sub forma unei multitudini de agenți, de la zeii răzbunători pînă la ticăloșii ipocriți. În comedie am distins trei tipuri principale de *eironi*: un personaj binevoitor, care se retrage și apoi reapare în acțiune, sclavul isteț sau viciul și eroul și eroina. Avem corespondentul tragic al *eironului* care se retrage din acțiune în persoana zeului care decretează acțiunea tragică, de pildă Atena din *Ajax* sau Afrodita din *Ipolit*; un exemplu creștin este Dumnezeu-tatăl din *Paradisul pierdut*. El poate de asemenea să fie o fantomă, ca tatăl lui Hamlet. Sau poate să nici nu fie o persoană ci pur și simplu o forță invizibilă care se manifestă doar prin efectele ei ca de exemplu moartea care-l înșfacă tăcută pe Tamburlaine, la sorocul cuvenit. Adeseori, ca de exemplu în tragedia răzbunării, el este un eveniment anterior acțiunii, a cărui consecință reprezintă tragedia însăși.

O variantă tragică a viciului sau a sclavului isteț o găsim în proorocul sau profetul care prezice sfîrșitul inevitabil, cum este Tiresias. Un exemplu mai apropiat este ticălosul machiavelic din drama elizabetană, care asemenea viciului din comedie, este un catalizator convenabil al acțiunii pentru că necesită un minimum de motivație, constituind prin sine însuși un principiu al relei voințì. El este, asemenea viciului din comedie, un fel de *architectus* sau proiecție a voinței autorului, ducînd de data aceasta la un deznodămînt tragic. „Am zugrăvit această nocturnă“, spune Lodovico al lui Webster, „și a fost cel mai mare succes al meu“. Iago domină atît de mult acțiunea din *Othello* încît devine un fel de varian-

tă tragică a regelui negru sau a vrăjitorului răufăcător din romanț. Desigur există multe afinități între ticălosul machiavelic și diabolic, acesta putînd fi chiar un diavol ca Mefisto, dar sentimentul de teamă pe care o inspiră un agent al catastrofei îl transformă mai curînd într-un fel de înalt preot al sacrificiului. Bosola lui Webster ne sugerează acest lucru. Ticălosul machiavelic din *Regele Lear* este Edmund, al cărui opus este Edgar. Edgar, cu multitudinea sa de măști înfățișîndu-se sub diferite chipuri, orbilor și nebunilor, cu obiceiul său de a se ivi la al treilea sunet al trompetei, așa cum se produce catastrofa din Comedia veche, pare să reprezinte experimentarea unui nou tip uman, întruchipînd un fel de „virtute" tragică, dacă pot să utilizez acest cuvînt prin analogie, un corespondent în cadrul ordinii naturale al îngerului păzitor sau al slujitorului credincios din romanț.

Eroul tragic aparține de obicei grupului *alazonului*, fiind un impostor în sensul că se autoînșală sau este orbit de hybris. În multe tragedii, el debutează ca figură semidivină, cel puțin în propriii săi ochi, după care o dialectică necruțătoare separă pretențiile de divinitate de realitatea umană. „Mi-au spus că sînt totul" zice Lear : „E minciună ; sînt și eu supus durerii". Eroul tragic este adesea investit cu autoritate supremă, dar se află frecvent în poziția mai ambiguă a unui *tyrannos* a cărui cîrmuire depinde de propria sa iscusință și nu a unui monarh pur ereditar sau *de jure (basileus)* ca Duncan. Cel din urmă reprezintă un simbol mai direct al viziunii originare sau al dreptului conferit prin naștere și el este adesea o victimă oarecum patetică, ca Richard al II-lea sau chiar Agamemnon. Figurile paterne au în tragedie aceeași ambivalență pe care o prezintă în toate celelalte forme.

Am văzut că în comedie termenul *bomolochos* sau măscăriciul nu trebuie să se limiteze doar la farsă, putînd fi extins la personajele comice care au în primul rînd funcția de a amuza, sporind sau concentrînd atmosfera

comică. Tipul opus, corespunzător, în tragedie, este suplicantul, personajul, adesea feminin, care oferă un tablou al nenorocirii și disperării nemîngîiate. O asemenea figură este patetică, iar patosul este și mai înfricoșător, deși la prima vedere pare să fie un sentiment mai puțin apăsător și mai moderat decît tragicul. El se bazează pe expulzarea unui individ dintr-un grup și prin aceasta ne provoacă teama supremă, o frică mult mai mare decît perspectiva mai puțin întunecată și mai sociabilă a iadului. În figura suplicantului mila și teama ating intensitatea maximă, consecințele îngrozitoare ale ostracizării constituind o temă centrală a tragediei grecești. Asemenea figuri sînt adesea reprezentate de femei amenințate cu moartea sau cu violul, sau de copii ca prințul Arthur din *Regele Ioan*. Gingășia Ofeliei lui Shakespeare sugerează o anumită infinitate cu acest tip. De asemenea, suplicantul se află adeseori în situația structural tragică de a fi pierdut o poziție înaltă : aceasta este situația lui Adam și Eva din Cartea a zecea a *Paradisului pierdut*, a troienelor după căderea Troiei, a lui Oedip din *Oedip la Colona* etc. O figură secundară care are rolul de a intensifica atmosfera tragică este mesagerul care anunță în mod frecvent catastrofa în tragedia greacă. În scena finală a comediei, cînd autorul încearcă de obicei să-și aducă toate personajele pe scenă, observăm adesea introducerea unui nou personaj, în general un vestitor care poartă un element necunoscut de *cognitio*, ca de exemplu Jacques de Boys în *Cum vă place* sau blîndul auster din *Totul e bine*, care este varianta sa comică.

Și, în sfîrșit, întîlnim o variantă tragică a celui care respinge sărbătoarea în comedie, în tipul tragic al negociatorului de bună-credință care poate fi pur și simplu prietenul credincios al eroului ca Horațio din *Hamlet* dar este adeseori un critic declarat al acțiunii tragice, asemenea lui Kent din *Regele Lear* sau Enobarbus din *Antoniu și Cleopatra*. Un asemenea personaj se află în situația de a respinge sau în orice caz de a se împotrivi evoluției tragediei către catastrofă. Abdiel are un rol si-

milar în tragedia lui Satan din *Paradisul Pierdut*. Figura familiară a Cassandrei și cea lui Tiresias îmbină acest rol cu cel de prezicător. Asemenea figuri, atunci cînd apar într-o tragedie fără cor, sînt adesea numite personaje-cor, deoarece ilustrează una din funcțiile esențiale ale corului tragic. În comedie se înfiripă o societate în jurul eroului : în tragedie, corul oricît ar fi el de credincios reprezintă de obicei o societate din care eroul este treptat exclus. De aceea, corul exprimă o normă socială, în raport cu care se judecă hybris-ul eroului. Corul nu simbolizează în nici un caz vocea conștiinței eroului, dar foarte rar îl încurajează pe acesta să persiste în hybris sau să comită o faptă cu consecințe dezastruoase. Corul sau personajul-cor este, ca să zicem așa, sîmburele comic din tragedie, așa cum cel care respinge sărbătoarea, melancolicul Jacques sau Alceste reprezintă germenul tragic din comedie.

În comedie, afinitățile sociale și erotice ale eroului se îmbină și se unifică în scena finală ; tragedia transformă de obicei iubirea și structura socială în elemente ireconciliabile și antagoniste, conflict care reduce dragostea la pasiune și activitatea socială la o datorie imperativă și obligatorie. Comedia se preocupă în mai mare măsură de integrarea familiei și de adaptarea eroului la societatea privită ca întreg ; tragedia are drept scop destrămarea familiei și punerea ei în opoziție cu restul societății. Astfel rezultă arhetipul tragic al Antigonei pe care-l găsim moralizat și simplificat în conflictul dintre dragoste și onoare în dramaturgia clasică franceză, dintre *Neigung* și *Pflicht* la Schiller, dintre pasiune și autoritate la iacobini. Așa cum eroina comediei încheagă adeseori acțiunea, tot așa figura feminină centrală a acțiunii tragice va polariza adesea conflictul tragic. Eva, Elena, Gertrude și Emily din *Povestea cavalerului* sînt cîteva exemple care ne vin în minte ; rolul structural al lui Briseis din *Iliada* este similar. Comedia stabilește relații adecvate între personajele sale împiedicîndu-și eroii să se căsătorească cu surorile sau cu mamele lor ; tra-

gedia prezintă nenorocirea lui Oedip sau incestul lui Siegmund. Cu toate că se acordă o mare importanță descendenței și dreptului conferit prin naștere, tendința tragediei este de a izola o familie nobilă sau cîrmuitoare de restul societății.

Fazele tragediei se deplasează de la eroic la ironic, primele trei corespunzînd primelor trei faze ale romanțului, ultimele trei, ultimelor trei faze ale ironiei. În prima fază a tragediei personajului central i se conferă cea mai înaltă demnitate în contrast cu celelalte personaje, astfel încît ni se sugerează imaginea unui cerb încolțit de lupi. Sursele demnității sînt curajul și inocența și în această fază, eroul sau eroina sînt în general nepătați. Ea corespunde mitului nașterii eroului din romanț, o temă încorporată uneori într-o structură tragică, ca în piesa lui Racine *Athalie*, de exemplu. Dar fiindcă este extrem de dificil să faci dintr-un copil un personaj dramatic interesant, figura tipică și centrală a acestei faze este femeia calomniată, adeseori o mamă acuzată de a fi dat naștere unui copil nelegitim. Acestei categorii îi aparțin o serie întreagă de tragedii bazate pe un personaj de tipul Griseldei, de la *Octavia* lui Seneca pînă la Tess a lui Hardy, incluzînd și tragedia Hermionei din *Poveste de iarnă*. Dacă vom considera că *Alcesta* este o tragedie, va trebui s-o includem în această fază : Alcesta este violată de către Moarte, fidelitatea fiindu-i apoi apărată prin redarea vieții. *Cymbeline* aparține aceleiași categorii : în această piesă, tema nașterii eroului apare în culise, căci Cymbeline a fost rege al Britaniei în vremea nașterii lui Cristos, pacea senină de la sfîrșitul piesei sugerînd indirect acest lucru.

Un exemplu și mai evident și incontestabil, unul dintre cele mai geniale din întreaga literatură engleză, este *Ducesa de Malfi*. Ducesa posedă inocența unei vieți îndestulate într-o societate melancolică și bolnavă care o urăște tocmai fiindcă se bucură de „tinerețe și puțină frumusețe“. De asemenea ea ne aduce aminte că una din trăsăturile caracteristice ale inocenței martirilor este

repulsia față de moarte. Cînd Bosola vine s-o ucidă. el caută prin toate mijloacele s-o împace cu gîndul morții fără durere, sugerîndu-i că de fapt moartea este o eliberare. Încercarea se motivează printr-o milă controlată în mod înspăimîntător, fiind în linii mari corespondentul buretelui înmuiat în oțet din *Patimi*. Cînd ducesa sprijinită cu spatele de zid spune: „sînt încă Ducesa de Malfi", „încă" avînd aceeași forță ca și „întotdeauna", înțelegem de ce chiar și după moarte prezența sa invizibilă continuă să fie personajul cel mai important din piesă. *Diavolul alb* reprezintă o tratare parodic ironică a aceleiași faze.

Faza a doua corespunde tinereții eroului romantic, fiind într-un mod sau altul tragedia inocenței, în sensul lipsei de experiență și implicînd de obicei pe cei tineri. De asemenea, ea poate fi pur și simplu tragedia curmării unei vieți tinere ca în povestea Ifigeniei, a fiicei lui Jephthah, a lui Romeo și Julieta sau, într-o situație mai complexă, amestecul confuz de idealism și dispreț care îl pierde pe Ipolit. Simplitatea Ioanei lui Shaw și lipsa ei de înțelepciune lumească o înscriu în aceeași categorie. Pentru noi însă, această fază este dominată de tragedia arhetipală a lumii de aur și verzi, pierderea inocenței de către Adam și Eva care, oricît de multe semnificații doctrinale ar trebui să comporte, vor rămîne întotdeauna, din punct de vedere dramatic, în situația unor copii frustrați la primul lor contact cu lumea matură. În multe dintre tragediile de acest tip, acțiunea se încheie prin adaptarea personajului central la o experiență nouă și mai matură. „De aici înainte voi ști că lucrul cel mai bun este a te supune" zice Adam în timp ce pornește mînă în mînă cu Eva spre noua lor lume. Aceeași hotărîre, poate puțin mai confuză, apare la Filoctet, a cărui rană pricinuită de mușcătura unui șarpe ne aduce oarecum aminte de Adam, atunci cînd este luat de pe insula sa spre a merge la războiul troian. Piesa lui Ibsen *Micul Eyolf* aparține și ea acestei faze: de data

aceasta personajele mai în vîrstă sînt cele care au de învățat prin moartea unui copil.

A treia fază, corespunzînd temei centrale a expediției din romanț este tragedia în care se pune accentul pe succesul sau realizarea deplină a eroului. Aparține acestei faze *Patimile*, alături de toate tragediile în care eroul se înrudește în vreun fel cu Cristos, sau reprezintă prototipul acestuia ca în *Samson Agonistes*. Paradoxul victoriei în cadrul tragediei poate fi exprimat printr-o dublă perspectivă a acțiunii. Samson este măscăriciul la un carnaval filistin și simultan un erou tragic pentru israeliți dar tragedia sfîrșește cu un triumf, iar carnavalul cu o catastrofă. Același lucru este valabil și pentru Cristos, batjocorit în *Patimi*. Dar așa cum a doua fază anticipează în final adesea o mai mare maturitate, tot așa cea de față este adesea o consecință a unei acțiuni precedente, eroice sau tragice, venind la sfîrșitul unei vieți eroice. Unul dintre exemplele dramatice cele mai geniale este *Oedip la Colona*, unde întîlnim obișnuita formă binară a unei tragedii condiționată de un act tragic anterior, sfîrșindu-se de astă dată nu ca un al doilea dezastru ci într-o serenitate olimpiană care transcende cu mult simpla resemnare în fața sorții. Din literatura epică putem cita ultima luptă a lui Beowulf cu dragonul, auxiliarul expediției sale împotriva lui Grendel. Piesa lui Shakespeare *Henric al V-lea* constituie o expediție romantică dusă la bun sfîrșit, transformată în tragedie prin contextul ei implicit: toată lumea știe că regele Henric a murit aproape imediat după bătălie, pentru Anglia urmînd 60 de ani neîntrerupți de dezastru — sau dacă nu toți spectatorii elisabetani știau acest lucru, ignoranța lor nu era în nici un caz vina lui Shakespeare.

A patra fază reprezintă căderea tipică a eroului prin hybris și hamartia despre care am mai discutat. În această fază trecem de la inocență la experiență, sens care reprezintă și direcția de cădere a eroului. În faza a cincea elementul ironic se intensifică, cel eroic

descrește personajele privind spre viitor și avînd o perspectivă mai îngustă. *Timon din Atena* este o piesă mai mult ironică și mai puțin eroică decît celelalte tragedii ale lui Shakespeare, nu numai pur și simplu pentru că Timon aparține clasei de mijloc care trebuie să-și cumpere autoritatea, ci și fiindcă din piesă se degajă puternicul sentiment că sinuciderea lui Timon nu este tocmai o faptă eroică. În mod ciudat Timon rămîne izolat față de acțiunea finală în care ruptura dintre Alcibiade și atenieni se reface deasupra capului său, în puternic contrast cu sfîrșitul aproape tuturor celorlalte tragedii shakespeariene, unde nimeni nu ia locul, în prim plan, personajului central.

În tragedie perspectiva ironică se realizează acordînd personajelor o libertate de acțiune mai redusă decît este cea a spectatorilor. Pentru un public creștin, contextul păgîn sau cel al vechiului testament devine în acest sens ironic, deoarece prezintă personajele acționînd potrivit cu condițiile unei legi, ebraice sau naturale, de sub jurisdicția căreia publicul a fost, cel puțin teoretic, eliberat. *Samson Agonistes*, deși este unică în literatura engleză, prezintă o combinație de formă clasică și tematică ebraică pe care cel mai mare autor de tragedii contemporan cu Milton, Racine, a atins-o și el la sfîrșitul vieții în *Athalia* și *Estera*. În mod similar, epilogul poemului lui Chaucer, *Troilus și Cressida*, pune o tragedie aparținînd dragostei de curte în relație istorică cu „riturile vechi păgîne“. Evenimentele petrecute în istoria britanică a lui Geoffrey de Monmouth sînt contemporane cu cele din Vechiul Testament, sentimentul vieții trăite sub imperiul legii străbătînd *Regele Lear* de la un capăt la altul. Același principiu structural explică utilizarea astrologiei și a celorlalte mecanisme fataliste, legate de roțile norocului sau ale sorții. Romeo și Julieta sînt victimele opoziției stelelor, iar Troilus o pierde pe Cressida, din cauză că din 500 în 500 de ani Jupiter și Saturn întîlnesc craiul nou în constelația Cancerului, cerînd o altă victimă. Acțiunea tragică a fazei a cincea

prezintă cu predilecție tragedia dezorientării și a neștiiței asemenea fazei a doua, cu rezerva că aici contextul este cel al lumii experienței mature. În această categorie putem include pe *Oedipus Tyrannus* ca și toate episoadele tragice sau tragediile care sugerează proiecția existențială a fatalismului, părînd să ridice, asemenea celei mai mari părți din *Cartea lui Iov*, mai curînd probleme metafizice sau teologice decît sociale sau morale.

Totuși, *Oedipus Tyrannus* se deplasează înspre cea de a șasea fază a tragediei, o lume a groazei și a fricii a cărei imagine centrală este *sparagmosul*, adică mutilarea, canibalismul și tortura. Reacția specifică cunoscută sub numele de șoc se manifestă într-o situație caracterizată prin cruzime sau ultragiu. Șocul secundar sau fals produs de un ultragiu adus unei fixații sau atașament emoțional ca de exemplu reacția critică la *Jude neștiutul* sau *Ulise* nu-și găsește locul în critica literară, fiind de fapt o negare deghizată a autonomiei culturii.) Orice tragedie poate să conțină una sau mai multe scene șocante, dar tragedia fazei a șasea șochează ca efect total. Această fază este mai obișnuită ca aspect secundar al tragediei decît ca o temă principală, deoarece groaza sau disperarea totală produce o cadență dificilă. *Prometeu înlănțuit* aparține acestei faze deși aceasta poate fi doar o impresie creată datorită izolării ei de trilogia căreia îi aparține. În asemenea tragedii, eroul este mult prea chinuit sau umilit spre a dobîndi privilegiul unei poze eroice, de aceea este de obicei mai ușor să fie prezentat ca un erou ticălos ca de exemplu personajul lui Marlowe, Barabas, deși Faust aparține și el aceleiași faze. Seneca are o predilecție pentru această fază și a transmis elisabetanilor interesul pentru funest, efect care de obicei se leagă de mutilare, ca atunci cînd Ferdinand se oferă să-i strîngă mîna Ducesei de Malfi și îi întinde mîna unui mort. *Titus Andronicus* constituie un studiu senecan al groazei caracteristic pentru faza a șasea, care prezintă o serie de mutilări, dovedind

de asemenea mult interes, de la scena introductivă pînă la sfîrşit, pentru simbolismul tragic al sacrificiului.

La sfîrşitul acestei faze atingem un punct de epifanie demonică unde zărim sau întrezărim viziunea demonică nedislocată, viziunea *Infernului*. Simbolurile sale principale, pe lîngă temniță și ospiciu, sînt uneltele de ucidere prin tortură, crucea în apus fiind antiteza turnului scăldat de lumina lunii. Mitul tragic şi ironic exploatează un element accentuat de ritual demonic, manifestat în pedepsele publice și în distracțiile de acest gen ale gloatei. Tragerea pe roată devine roata de foc a lui Lear ; zădărîrea ursului devine o imagine adecvată pentru Gloucester şi Macbeth iar pentru Prometeu crucificat, umilința faptului că este expus, groaza de a fi privit constituie o nenorocire mai mare decît durerea. *Derkou theama* (priviți spectacolul ; terminați o dată cu holbatul) este strigătul său cel mai amar. Incapacitatea lui Samson cel orb din Milton de a răspunde cu privirea este pentru el chinul cel mai greu de îndurat determinîndu-l să-i strige lui Dalila, într-unul dintre pasajele cele mai teribile din toată dramaturgia tragică, că o va sfîșia în bucăți dacă-l va atinge.

MITOSUL IERNII : IRONIA ŞI SATIRA

Ajungem acum la tiparele mitice ale experienței şi la încercările de a da formă complexităţilor şi ambiguităţilor instabile ale existenței neidealizate. Nu putem găsi aceste tipare pur şi simplu în aspectul reprezentaţional sau mimetic al acestei literaturi, deoarece acest aspect aparține conținutului și nu formei. Ca structură, principiul central al mitului ironic se poate cel mai bine studia ca parodie a romanțului : aplicarea formelor mitice romantice unui conținut mai realist care li se potriveşte într-un mod cu totul neaşteptat. Nimeni într-un romanț, protestează Don Quijote, nu întreabă cine plăteşte găzduirea eroului.

Distincţia cea mai importantă dintre ironie şi satiră o constituie faptul că satira este ironie militantă: normele sale morale sînt relativ clare şi ea presupune anumite standarde faţă de care se măsoară grotescul şi absurdul. Invectiva pură sau imprecaţia este satira în care găsim relativ puţină ironie: pe de altă parte ori de cîte ori cititorul nu este lămurit în privinţa atitudinii autorului, sau în privinţa poziţiei care i se cere s-o ia, avem de-a face cu o ironie aproape lipsită de satiră. Lucrarea lui Fielding *Jonathan Wild* este o ironie satirică. Anumite judecăţi morale explicite ale naratorului (ca de exemplu în descrierea lui *Bagshot* din capitolul al doisprezecelea) concordă cu concepţia lucrării, dar ar fi cu totul nepotrivite, să zicem, în *Doamna Bovary*. Ironia concordă atît cu realismul desăvîrşit al conţinutului cît şi cu suprimarea atitudinii din partea autorului. Satira presupune cel puţin o fantezie martor, un conţinut pe care cititorul îl recunoaşte drept grotesc şi cel puţin un standard moral implicit, acesta fiind esenţial într-o atitudine militantă faţă de experienţă. Unele fenomene ca de exemplu ravagiile produse de molime pot fi numite groteşti dar a-ţi bate joc de ele nu are ca rezultat o satiră prea eficientă. Satiristul trebuie să-şi aleagă absurdităţile iar actul de selectare este un act moral.

Argumentul lui Swift din *O propunere umilă* are o plauzibilitate adormitoare: aproape ţi se pare că naratorul este nu numai rezonabil dar şi omenos; totuşi acel „aproape" nu poate fi niciodată exclus din reacţia oricărui cititor sănătos la minte, şi atîta vreme cît va rămîne, propunerea umilă va fi atît fantastică cît şi imorală. Cînd într-un alt pasaj Swift afirmă pe neaşteptate referindu-se la sărăcia Irlandei: „Dar inima îmi este prea îndurerată spre a mai continua această ironie", el are în vedere satira care se destramă atunci cînd conţinutul ei este atît de real încît nu mai permite menţinerea tonului fantastic sau ipotetic. De aceea satira este o ironie care se apropie din punct de vedere

structural de comic: conflictul comic dintre două societăți, una normală și cealaltă absurdă, se reflectă în dublul ei focar, al moralității și al fanteziei. Ironia care conține mai puțină satiră este rămășița noneroică a tragediei, concentrîndu-se asupra temei înfrîngerii enigmatice.

Așadar, două lucruri sînt esențiale pentru satiră: unul este spiritul sau umorul bazat pe fantezie sau pe un sentiment al grotescului sau absurdului, iar celălalt este obiectul atacului. Atacul lipsit de umor sau acuzația pură se află la una din granițele satirei. Ea constituie o graniță foarte instabilă, fiindcă invectiva reprezintă una dintre formele cele mai delectabile ale artei literare, așa cum panegiricul este una dintre cele mai plictisitoare. În literatură ne plac defăimările și ne plictisesc laudele. Aproape orice acuzație, dacă este destul de întemeiată, este urmărită de către cititori cu o plăcere care în curînd se transformă în zîmbet. Spre a ataca un lucru, scriitorul și publicul trebuie să cadă de acord asupra indezirabilității sale, ceea ce înseamnă că mare parte din conținutul satirei bazată pe ură națională, snobism, prejudecată și ură personală se demodează foarte repede.

Dar în literatură atacul nu poate niciodată constitui expresia pură a unei simple uri personale sau chiar sociale, oricare ar fi motivarea ei, deoarece cuvintele care exprimă ură au, spre deosebire de cele care exprimă dușmănia, o rază de acțiune prea limitată. Singurele expresii de care dispunem provin din lumea animală, dar atunci cînd îl numim pe un bărbat porc sau dihor puturos iar pe o femeie cățea, satisfacția pe care o încercăm este destul de redusă, fiindcă majoritatea trăsăturilor neplăcute ale animalelor sînt proiecții umane. După cum afirmă Tersit al lui Shakespeare despre Menelau :"

Pentru ca atacul să fie eficient, trebuie să atingem un anumit nivel de obiectivitate și acesta îl leagă pe

cel care atacă, chiar şi numai în mod implicit, de un standard moral. Satiristul îşi asumă de obicei o înaltă conduită morală. Pope afirmă că el îi este „prieten doar Virtuţii şi prietenilor ei", sugerînd că nu face decît să respecte acest principiu atunci cînd reflectează asupra curăţeniei *dessous*-ului purtat de o cucoană care tocmai îl înşelase.

Umorul se întemeiază, ca şi atacul, pe convenţie. Lumea umorului este rigid stilizată, în cadrul ei neavîndu-şi locul scoţienii generoşi, soţiile ascultătoare, soacrele iubitoare şi profesorii cu o memorie bună. Umorul presupune consensul unanim că anumite situaţii, ca de exemplu imaginea într-o revistă comică a unui bărbat pe care-l bate nevasta, sînt convenţional rizibile. A introduce o scenetă comică în care bărbatul îşi bate soţia, l-ar deprima pe cititor, fiindcă acest lucru ar însemna contactul cu o convenţie nouă. Umorul fanteziei pure, cealaltă graniţă a satirei, aparţine romanţului, deşi nu se simte la largul său acolo, pentru că umorul sesizează disproporţionalităţile pe cînd convenţiile romanţului sînt idealizate. Cea mai mare parte a fanteziei este absorbită în satiră de un curent puternic adesea numit alegorie, care se poate defini ca o referire implicită la experienţa perceperii disproporţionalităţii. Cavalerul alb din *Alice*, care socoteşte că trebuie să te gîndeşti la toate, drept care pune apărătoare la picioarele calului său spre a-l păzi de muşcăturile rechinilor, poate trece drept pură fantezie. Mai tîrziu însă cînd începe să cînte o parodie ingenioasă după un poem de Wordsworth, simţim mirosul acru, pătrunzător al satirei şi dacă îl vom privi pe Cavalerul alb mai îndeaproape, vom recunoaşte în el un tip de personaj strîns înrudit atît cu Don Quijote cît şi cu pedantul din comedie.

Cum în acest *mitos* avem de învins dificultăţile ridicate de două cuvinte, cel mai simplu ar fi, de vreme ce cititorul s-a familiarizat cu cele şase faze ale noastre, să începem cu ele, descriindu-le pe rînd, înainte

de a extrage o formă tipică pe care s-o comentăm în primul rînd. Primele trei sînt faze ale satirei și corespund primelor trei faze ironice ale comediei.

Prima fază corespunde primei faze a comediei ironice în care nu are loc o dislocare a societății umoristice. Sentimentul absurdului pe care îl trezește această comedie apare ca un fel de ecou după ce opera a fost văzută sau citită. După lectură sau vizionare ne cuprinde un sentiment al zădărniciei și încercăm, în pofida umorului, o senzație de coșmar și o apropiere de demonic. Chiar și în comedia ușoară putem întîlni o umbră a acestui sentiment : dacă tema principală a romanului *Mîndrie și Prejudecată* ar fi fost viața conjugală a lui Collins și Charlotte Lucas, se naște întrebarea cît timp ar mai fi continuat Collins să fie amuzant. De aceea se recomandă ca satira, chiar atunci cînd adoptă un ton frivol ca de exemplu în cel de al doilea eseu moral al lui Pope cu privire la firea femeilor, să atingă un maximum de intensitate morală.

Satira caracteristică acestei faze poate fi numită satira normei inferioare. Ea acceptă o lume care abundă în anomalii, nedreptăți, neghiobii și crime fiind totuși permanentă și nedislocabilă. Ea se bazează pe principiul după care oricine dorește să supraviețuiască în această lume, trebuie să învețe în primul rînd să-și țină ochii larg deschiși și gura închisă. Sfaturile privind prudența, îndemnîndu-l de fapt pe cititor să-și asume rolul eironului, au ocupat un loc important în literatură încă în Egiptul antic. Se recomandă o viață convențională în forma ei desăvîrșită, o cunoaștere lucidă a naturii omenești la tine însuți și la alții, evitarea iluziilor și a comportării forțate, recurgerea la observație și la calcul mai curînd decît la agresivitate. Aceasta este înțelepciunea, experiența de viață încercată și verificată, conformîndu-se logicii convenției sociale și urmînd pur și simplu procedeele care de fapt asigură supraviețuirea de pe o zi pe alta. Eironul normei inferioare își asumă o atitudine de pragmatism flexibil ;

el pornește de la premisa că societatea se va comporta, dacă i se va da ocazia, la fel ca Setebosul lui Caliban din poemul lui Browning, și prin urmare își ia toate precauțiile. Acolo unde are dubii în privința comportării se lasă condus de convenție. Și oricît de bună sau rea ar fi considerată comportarea expert convențională, ea este desigur una din formele de comportare cel mai greu de satirizat, așa cum cel care susține o nouă teorie a comportării, chiar dacă este sfînt sau profet, va putea fi ridiculizat foarte ușor pe motiv că îi lipsește o doagă.

De aceea satiristul poate pune o persoană convențională, modestă, plină de bun simț în contrast cu diferiții *alazoni* ai societății. O asemenea persoană poate fi autorul însuși sau naratorul, corespunzînd negociatorului cinstit din comedie sau povățuitorului de bună credință lipsit de tact din tragedie. Atunci cînd se deosebește de autor, el este adeseori un rustic cu afinități pastorale, rolul său asemănîndu-se cu cel al *agroikos*-ului din comedie. Acestuia i se acordă un rol important într-un anumit gen de satiră americană care trece drept umor popular, cum ar fi Documentele Biglow, Domnul Dooley Artemus Ward și Will Rogers, acest gen înrudindu-se strîns cu varianta nord-americană a temei îndemnului la prudență din Almanahul sărmanului Richard și Documentele lui Sam Slick. Sînt ușor de găsit și alte exemple atît acolo unde ne așteptăm să le întîlnim, ca la Crabbe a cărui povestire *Patronul* aparține de asemenea genului îndemnului la prudență, cît și acolo unde nu ne-am aștepta, ca în dialogul Mîncătorului de pește din *Colocviile* lui Erasmus. Chaucer se înfățișează pe sine ca pe un membru sfios, modest, nebăgat în seamă al grupului de pelerini, aprobînd politicos pe toată lumea („Iar eu i-am dat dreptate“) ascunzînd față de pelerini puterea de observație pe care i-o dezvăluie cititorului. Așadar nu vom fi surprinși să descoperim că una din „propriile“ sale povestiri se înscrie în tradiția îndemnului la prudență.

Forma cea mai elaborată a satirei bazată pe norma inferioară este cea enciclopedică, favorizată de evul mediu, strîns legată de predică și construită în general pe schema enciclopedică a celor șapte păcate, o formă care a supraviețuit pînă în epoca elisabetană în opera lui Nashe, *Pierce sărmanul* și *Wits Miserie* (Mizeria Duhului) a lui Lodge. *Elogiul nebuniei* a lui Erasmus aparține aceleiași tradiții, în care putem observa cu claritate legătura cu faza comică corespunzătoare, o perspectivă a unei lumi răsturnate, guvernată de umori și de pasiuni dominante. Atunci cînd este adoptat de un predicator sau chiar de un intelectual, procedeul normei inferioare devine parte dintr-un argument *afortiori* implicit: dacă oamenii nu pot măcar la un bun-simț obișnuit sau la o virtute de genul ușii de biserică, ce rost mai are să-i mai comparăm cu alte standarde mai înalte.

Atunci cînd într-o asemenea satiră predomină voioșia, rezultă o atitudine care acceptă convențiile sociale în principiu dar pune accentul pe toleranță și flexibilitate în limitele acestora. Apropiat de această normă convențională este excentricul simpatic de tipul Unchiului Toby sau Betsey Trotwood care diversifică, fără a înfrunta, codurile acceptate ale comportării. Asemenea caractere au ceva infantil în ele, purtarea unui copil fiind de obicei privită ca tinzînd mai curînd decît depărtîndu-se de un standard acceptat. Acolo unde predomină atacul, avem un contrast între standardul neagresiv modest al *eironului* și *alazon* sau umoarea obstrucționistă care se află la conducerea societății. Această situație are ca arhetip un corespondent ironic al temei romantice a exterminării uriașilor. Pentru ca societatea să existe trebuie să se acorde prestigiu și influență unor grupuri organizate ca biserica, armata, profesiunile și guvernul, care toate constau din indivizi investiți cu o putere mai mare decît cea individuală. Dacă satiristul prezintă să zicem un cleric drept neghiob sau ipocrit, *qua* satirist el nu atacă nici omul și nici bise-

rica. În primul caz, acest lucru ar fi inutil din punct de vedere literar sau ipotetic, iar în cel de-al doilea ar depăşi graniţele satirei. El atacă de fapt un ticălos, protejat de biserica sa, un atare om fiind un monstru gigantic: monstruos din pricină că nu este ceea ce ar trebui să fie, gigantic fiindcă este protejat de poziţia sa şi de prestigiul unui cleric cumsecade. Dacă n-ar exista satira, gluga l-ar putea face pe călugăr.

După cum spune Milton, „Satirul, deoarece s-a născut din Tragedie, s-ar cuveni să fie la înălţimea părintelui său, să lovească cu tărie și să cuteze a ataca viciile cele mai importante ale personajelor cele mai sus-puse". Pe lîngă etimologie mai este nevoie de o calificare: un viciu important nu trebuie să fie reprezentat întotdeauna de o persoană sus-pusă (Nota 60). Am menţionat mărimea gigantică a visului lui Sir Epicure Mammon din *Alchimistul*: găsim în el întregul mister al voinţei omenești corupte, totuși neputința totală a vizionarului reprezintă un element esențial pentru satiră. În mod similar nu putem înțelege o bună parte din *Jonathan Wild* dacă nu-l privim pe erou ca pe o parodie a grandorii sau a falselor standarde sociale de evaluare. În general însă se poate accepta principiul după care cu cît sînt mai sus-puși antagoniștii satiristului, cu atît vor cădea mai ușor. În satira bazată pe norma inferioară, *alazonul* este un Goliath înfruntat de un David pitic cu pietrele sale neașteptate și înțepătoare un gigant întărîtat pînă cînd va orbi de furie, de către un mamic atent și calm dar aproape invizibil, care după aceea îl va răpune, fără nici o greutate. Această situație este prezentă în satiră de la legendele lui Polifem și Bludenbore pînă la filmele lui Chaplin, într-un context mult mai ironic și mai echivoc. Dryden își transformă victimele în fantastici dinosauri cu trupuri mătăhăloase și minte cît un bob de mazăre. El pare sincer impresionat de trupul „gros și burduhănos" al lui Og și de energia furioasă a poetului Doeg.

Figura eironului călăuzit de o normă inferioară reprezintă substitutul ironic al eroului și atunci cînd îl scoatem din satiră, vedem cu mai multă claritate că una din temele centrale ale acestui *mitos* este dispariția eroicului. Astfel se explică preponderența în satira ficțională a ceea ce putem numi arhetip omfalic, bărbatul dominat sau cicălit de femeie, care a ocupat un loc important în satiră în decursul întregii ei istorii, îmbrățișînd o arie vastă în umorul contemporan atît popular cît și cult. În mod similar, atunci cînd izolăm gigantul sau monstrul, observăm că el reprezintă forma mitică a societății, hidra sau fama cu o mie de limbi, fiara mugitoare din *Crăiasa zînelor*. Și cu toate că zănatecul cu ideea sa originală constituie o evidentă țintă pentru satiră, convenția socială este încă în mare parte o dogmă fosilizată iar standardul la care apelează satira normei inferioare reprezintă un grup de convenții inventat mai ales de zănatecii din alte timpuri. Viabilitatea persoanei convenționale nu își are originea în convenție ci în modul plin de tact în care o mînuiește. De aceea, logica satirei însăși o conduce de la prima fază a satirei convenționale îndreptată împotriva neconvenționalului, către o a doua fază în care sursele și valorile convențiilor înseși formează obiectul ridiculizării.

Forma cea mai simplă a celei de-a doua faze corespunzătoare din comedie este comedia evadării în care eroul se refugiază într-o societate mai apropiată de gustul său, fără a încerca s-o transforme pe a sa. Corespondentul satiric al acestei comedii este romanul picaresc, povestea unui tîlhar care iese victorios, începînd cu vulpoiul Reynard, și care își bate joc de societatea convențională fără a oferi vreo normă pozitivă. Romanul picaresc este forma socială a ceea ce o dată cu Don Quijote se transformă într-o satiră mai intelectualizată a cărei natură necesită oarecare explicație.

Satira, potrivit cu formula banală dar folositoare a lui Juvenal își manifestă interesul pentru orice lucru

realizat de oameni. Filozoful, pe de altă parte, ne învaţă un anumit mod sau metodă de a trăi; el accentuează anumite lucruri şi dispreţuieşte altele; ceea ce recomandă el este selectat cu grijă din multitudinea datelor experienţei umane; el dă neîncetat judecăţi morale asupra comportării sociale. Atitudinea sa este dogmatică, iar cea a satiristului pragmatică. De aceea satira poate adesea reprezenta ciocnirea dintre o selecţie a normelor extrase din experienţă şi sentimentul că experienţa este mult prea amplă spre a putea fi cuprinsă de o culegere de norme despre ea. Satiristul demonstrează varietatea infinită a acţiunilor omeneşti arătînd cît este de inutil nu numai a le recomanda oamenilor ce să facă, dar şi de a încerca o sistematizare ori a formula o schemă coerentă a acţiunilor lor. Filozofiile vieţii îşi selectează materialul, selecţia implicînd ignorarea datelor incomode. Satiristul scoate cîteodată la iveală aceste date sub forma unor teorii opuse celor unanim acceptate dar la fel de plauzibile, ca de exemplu felul în care se tratează crima şi boala în Erewhon sau demonstraţia swiftiană privind operaţia mecanică a spiritului.

Tema centrală în cea de a doua fază quijotică a satirei este prin urmare punerea ideilor, generalizărilor, teoriilor şi dogmelor în contrast cu viaţa pe care ele ar trebui s-o explice. Această temă este prezentată cu multă limpezime în dialogul lui Lucian *Tîrgul vieţilor* în care un şir de filozofi-sclavi sînt trecuţi în revistă, cu toate argumentele şi garanţiile lor de către un cumpărător care trebuie să decidă pe care dintre ei să-l aleagă. El cumpără pe cîţiva dintre ei, e drept, dar nu ca învăţători sau dascăli ci ca sclavi. Atitudinea lui Lucian faţă de filozofia greacă este identică cu atitudinea lui Ermasus şi Rabelais faţă de scolastici, cu cea a lui Swift şi Samuel Butler (I) faţă de Descartes şi de societatea regală, cu cea a lui Voltaire faţă de partizanii lui Leibnitz, cu cea a lui Peacock faţă de romantici, cu cea a lui Samuel Butler II (autorul lui Erewhon) faţă de

darwiniști sau cu cea a lui Aldous Huxley față de behavioriști. Observăm că satira bazată pe o normă inferioară este adesea pur și simplu anti-intelectuală, o tendință care se manifestă la Crabbe (vezi *Băiatul învățat)* și chiar la Swift. Influența acestui gen de satiră asupra culturii americane a produs un dispreț general pentru plete și pentru turnurile de fildeș, un exemplu de ceea ce se poate numi eroarea proiecției poetice sau confundarea convențiilor literare cu realitatea. Satira anti-intelectuală propriu-zisă se bazează totuși pe sentimentul că gîndirea sistematică este relativ naivă astfel că nu trebuie etichetată drept sceptică sau cinică.

Scepticismul însuși poate fi sau deveni o atitudine dogmatică, o umoare comică a cărui manie este de a se îndoi pînă și de dovada evidentă. Cinismul se apropie mai mult de norma satirică : Menippus, fondatorul satirei menippice era un cinic, rolul cinicilor fiind asociat în general cu cel al intelectualului Tersit. Piesa lui Lyly, *Campaspe* de exemplu, prezintă pe Platon, Aristotel și Diogene : primii doi sînt însă niște pisălogi, ultimul care nu este de loc un filozof ci mai curînd un măscărici elisabetan de tipul nemulțumitului, acaparînd întreaga piesă. Totuși cinismul este o filozofie și încă una care poate produce curioasa vanitate spirituală a lui Peregrinus căruia Lucian îi face o analiză pătrunzătoare și teribilă. În *Tîrgul vieților*, cinicul și scepticul sînt puși în vînzare la rîndul lor, cel din urmă vînzîndu-se și cel mai greu, fiind apoi tîrît în sclavie spre a i se respinge scepticismul nu prin argumente ci de către viață. Erasmus și Burton și-au luat pseudonimul de Democritus junior, declarîndu-se astfel urmași ai filozofului care a ridiculizat umanitatea, dar cumpărătorul lui Lucian consideră că și Democritus s-a situat pe o poziție cam exagerată. În măsura în care putem vorbi de o „poziție" proprie în cazul satirei, satiristul respinge teoria în favoarea practicii, metafizica în favoarea experienței. Consultîndu-l pe dascălul său Menippus, Lucian află că a fi înțelept înseamnă a-ți în-

deplini îndatoririle imediate, un sfat repetat și de Voltaire în *Candide*, ca și în instrucțiunile primite de către cei nenăscuți în Erewhon. Astfel, pedanteria filozofică devine, așa cum se întîmplă pînă la urmă cu fiecare obiect al satirei, o formă de romantism, impunînd experienței idealuri mult simplificate.

Aici atitudinea satirică nu este nici filozofică nici antifilozofică, ci expresia formei ipotetice a artei. Satira ideilor este pur și simplu genul special de artă care își apără propria detașare creatoare. Necesitatea ordinii în gîndire produce un arsenal de sisteme intelectuale : unele dintre acestea îi atrag și îi convertesc pe artiști, dar cum un poet genial poate să apere orice sistem la fel de bine, rezultă că nici un sistem nu poate să conțină artele așa cum se prezintă ele. De aceea, un cugetător sistematic, dacă i se va da mînă liberă, va stabili probabil o ierarhie în artă sau va cenzura și va expurga operele artistice, așa cum a intenționat să procedeze Platon cu Homer. Satira îndreptată împotriva sistemelor de gîndire și în special împotriva efectelor asociale pe care le produc asemenea sisteme, reprezintă o modalitate a artei de a se apăra împotriva tuturor acestor invazii.

Satiriștii s-au remarcat în mod deosebit în lupta dusă de știință împotriva superstiției. Satira însăși se pare că a început cu acele *silloi* grecești care reprezentau atacuri împotriva superstiției de pe pozițiile științei. În literatura engleză Chaucer și Ben Jonson i-au bombardat pe alchimiști cu propriul lor jargon ; Nashe și Swift i-au răpus pe astrologi în floarea vîrstei. Poemul lui Browning, *Sludge, mediul*, i-a nimicit pe spiritiști iar în urma lui *Hudibras* zac morman cadavrele ocultiștilor, numerelogiștilor, pitagoreicilor și cavalerilor rozeicruci. Omul de știință consideră aproape o perversitate faptul că satira continuă în mod placid să-și bată joc de astronomii legitimi în *Elefantul din lună*, de laboratoarele experimentale în *Călătoriile lui Gulliver*, de cosmologia darwinistă și malthusiană în *Erewhon*, de

reflexele condiționate în *Brava lume nouă*, de eficiența tehnologică în *1984*. Charles Fort (Nota 61), unul dintre puținii care au continuat în acest secol tradiția satirei intelectuale, închide cercul, ironizîndu-i pe oamenii de știință tocmai pentru eliberarea lor de superstiție, o atitudine rațională care, ca toate atitudinile raționale, refuză să ia în considerare faptele în totalitatea lor.

Același lucru se întîmplă cu religia. Satiristul poate să aibă sentimentul, asemenea lui Lucien, că combaterea superstiției ar aduce după sine dispariția religiei; sau dimpotrivă, asemenea lui Erasmus, că astfel s-ar reda sănătatea religiei. Dar existența sau inexistența lui Zeus constituie o problemă; că oamenii care-l consideră vicios sau neghiob insistă ca el să schimbe vremea este un fapt incontestabil, acceptat atît de credincios cît și de batjocoritor. Orice persoană cu adevărat credincioasă va fi de acord cu satiristul care alungă ipocrizia și superstiția din rîndul aliaților adevăratei religii. Totuși, atunci cînd un ipocrit avînd toate aparențele unui om cinstit este înfierat în suficientă măsură, omul cinstit poate să pară și el mai negru decît era la început. Cei care vor fi de acord cu părțile teoretice ale *Rugăciunii Cuviosului Willie* de Buns vor risca să devină ei înșiși atari personaje. De asemenea, îți face impresia că deși atitudinile personale ale lui Erasmus, Rabelais, Swift și Voltaire față de religia instituțională variază considerabil, efectele satirei lor sînt foarte asemăntoare. Satira religiei include parodia vieții sacramentale a protestantismului englez, care variază de la pamfletele lui Milton asupra divorțului, pînă la *Și tu vei fi țărînă* și la antagonismul lui Nietzsche, Yeats și D. H. Lawrence față de creștinism, bazat pe conceperea lui Isus ca un alt gen de idealist romantic.

Naratorul din *Erewhon* observă că în timp ce adevărata religie a majorității locuitorilor din Erewhon era ceea ce numeau ei o acceptare a convenției bazate pe norma inferioară (zeița Ydgrun) mai exista de asemenea

un grup restrîns numit înalţii Ydgruniţi care erau cei mai remarcabili oameni întîlniţi în Erewhon. Atitudinea acestora ne aminteşte mai curînd de Montaigne: ei aveau sentimentul *eironului* privind valoarea convenţiilor statornicite cu mult timp înainte şi devenite inofensive. De asemenea, aveau neîncrederea acestuia faţă de capacitatea raţiunii de a transforma societatea într-o structură mai bună. Totodată însă, ei erau detaşaţi din punct de vedere intelectual faţă de convenţiile pe care le acceptau, fiind capabili să vadă anomaliile şi absurdităţile ca şi conservatorismul lor stabilizator.

Forma literară pe care ydgrunismul o produce în satira fazei a doua, poate fi denumită *l'ingenu*, după dialogul cu acelaşi nume al lui Voltaire. În cadrul ei, un individ care se află în afara societăţii, în cazul de faţă un indian american, reprezintă norma inferioară : el nu are propriile sale vederi dogmatice dar nu acceptă nici una din premisele care fac ca absurdităţile societăţii să pară logice celor care sînt obişnuiţi cu ele. El este de fapt o figură pastorală, şi ca şi pastoralul, o formă propice satirei, opunînd un sistem de norme simple, raţionalizărilor complexe ale societăţii. Dar am văzut puţin mai înainte că satiristul insistă tocmai asupra complexităţii datelor experienţei şi că nu are încredere într-un sistem simplu de norme. De aceea *ingenu*-ul se situează în afara societăţii ; el vine dintr-o altă lume care sau este intangibilă sau se asociază cu un lucru indezirabil. Dacă am accepta antropofagia, canibalii lui Montaigne ar poseda toate virtuţile pe care nu le avem noi. Utopia lui Morus este un stat ideal, dar dacă am dori să fim cetăţenii săi ar trebui să renunţăm la creştinism. Houyhnhnmii duc o viaţă mai raţională şi mai firească decît noi, dar Gulliver descoperă că el este un Yahoo prin naştere şi că o asemena viaţă este proprie mai curînd unor animale înzestrate cu o inteligenţă superioară oamenilor. De cîte ori „lumea de dincolo“ apare în satiră, ea se prezintă ca o opoziţie ironică a propriei noastre lumi, o răsturnare a standardelor sociale acceptate.

Această formă de satiră apare în *Kataplous* și *Charon* de Lucian, călătorii întreprinse în lumea de dincolo unde sus-pușii din lumea noastră se comportă în mod adecvat dar neobișnuit, o formă încorporată în opera lui Rabelais și în *dansul macabru* medieval. În acesta din urmă, egalitatea simplă a morții se opune inegalităţii complexe a vieţii.

Satira intelectuală apără detașarea creatoare a artei, dar și arta tinde să găsească idei socialmente acceptabile și să devină la rîndul ei o fixaţie socială. Am vorbit despre arta idealizată a romanţului mai ales ca despre o formă prin care tinde să se manifeste o clasă în ascensiune ; în același mod în Europa medievală clasa de mijloc aflată în plin progres a recurs în mod firesc la parodia romanţului. Alte forme ale satirei îndeplinesc o funcţie similară, fie că au această intenţie sau nu. *Dansul macabru* și *Kataplous*-ul sînt răsturnări ironice ale genului de romantism pe care-l găsim în viziunea serioasă a lumii de dincolo. La Dante de exemplu, judecăţile lumii de dincolo confirmă de obicei normele lumii noastre, chiar și în rai locurile fiind rezervate numai pentru ofiţeri. O asemenea satiră nu are ca efect cultural denigrarea romanţului ci tinde să împiedice un anumit grup de convenţii să domine întreaga experienţă literară. Satira fazei a doua, prezintă literatura ca asumîndu-și o funcţie specială analitică, înlăturînd balastul stereotipurilor, credinţelor învechite, spaimelor superstiţioase, teoriilor absurde, dogmatismelor pedante, modelor îngrăditoare și a tuturor celorlalte fenomene care împiedică dezvoltarea liberă (desigur nu în mod necesar progresul) societăţii. O asemenea satiră completează procesul logic cunoscut sub numele de *reductio ad absurdum* care nu are menirea să ţină societatea într-o captivitate perpetuă ci s-o aducă la un punct de unde să se poată elibera de o procedură eronată.

Satira se îndreaptă în mod logic și împotriva obsesiei romantice privind frumuseţea formei perfecte în artă sau în orice alt domeniu. Cuvîntul satiră pare să

derive de la *satura* sau melanj, un anumit gen de parodie a formei părînd să străbată întreaga ei tradiție, de la amestecul de vers și proză din satira de la început pînă la schimbările cinematice bruște ale scenei la Rabelais (mă gîndesc la un gen de cinematograf cu un ușor caracter arhaic). *Tristram Shandy* și *Don Juan* ilustrează foarte clar tendința constantă a retoricii satirice de a se autoparodia, împiedicînd procesul creației să devină un ideal sau o convenție prea simplificată. În *Don Juan* o dată cu poemul îl urmărim și pe poet, în plin proces creator : aruncăm o privire în laboratorul său poetic descoperind asociațiile sale, efortul de a găsi rime, intențiile sale abandonate, preferințele care decid alegerea detaliilor (de exemplu : „Statura-înaltă-urăsc femeia scundă"), hotărîrea de a adopta un ton „serios" sau de a-și pune masca clovnului. Toate acestea sînt și mai evidente în cazul lui *Tristram Shandy*. Procedeul digresiunii deliberat discursive care în *Istoria unui poloboc* culminează cu includerea unei digresiuni întru lauda digresiunilor este propriu tehnicii narative a satirei reprezentînd astfel un bathos calculat sau o artă a căderii la capătul suspense-ului, de genul finalelor enigmatice parodic-oracolare ale lui Rabelais și Apuleius sau al refuzului pe sute de pagini al lui Sterne de a-și aduce pe lume eroul. Un număr uimitor de satire importante sînt neterminate, anonime sau fragmentate. În ficțiunea ironică bună parte din procedeele bazate pe dificultatea comunicării cum ar fi prezentarea povestirii prin intermediul conștiinței unui alienat mintal, slujesc aceluiași scop. Romanul Virginiei Woolf *Valurile* se compune din monologurile personajelor a căror substanță este dată nu de ceea ce spun ele, ci de ceea ce reiese involuntar din atitudinea și comportarea lor.

Această tehnică a dezintegrării ne conduce spre cea de a treia fază a satirei, satira normei superioare. Satira fazei a doua poate să adopte apărarea tactică a programaticului împotriva dogmaticului, dar aici bunul-simț obișnuit nu mai acționează ca normă. Pentru că și bunul-simț implică anumite dogme, ca de exemplu axi-

oma potrivit căreia datele experienței sensibile sînt consecvente și demne de încredere, contactul nostru cu obiectele formînd o bază solidă de interpretare a prezentului și de prezicere a viitorului. Satiriatul nu poate să exploreze toate resursele formei sale fără a vedea ce se întîmplă dacă pune la îndoială aceste axiome. De aceea el privește adeseori viața printr-o perspectivă schimbată, avînd o logică și consecvență proprie. El ne va prezenta brusc imaginea întregii societăți văzută fie printr-un telescop ca o lume de pigmei plini de vanitate și ifose, fie printr-un microscop sub forma unor giganți hidoși și urît mirositori ; el își va putea metamorfoza eroul, transformîndu-l într-un măgar, și prezentîndu-ne astfel umanitatea din punctul de vedere al acestuia. Acest gen de satiră fantastică desființează asociațiile obișnuite, reducînd experiența sensibilă la una dintre multele categorii posibile și evidențiind fundamentul ipotetic *als ob* al gîndirii noastre. Emerson afirmă (Nota 62) că asemenea schimbări de perspectivă dau naștere „unui grad inferior de sublim“ dar de fapt ele au o consecință artistică mult mai importantă, generînd un înalt grad al ridicolului. În concordanță cu fundamentul general al satirei ca parodie a romanțului, ele reprezintă de obicei adaptări ale temelor romantice : ținutul de basm al piticilor, țara uriașilor, lumea animalelor fermecate, țările minunilor, parodiate de Lucian în *Istoria adevărată.*

Părăsind meterezele credinței și rațiunii coborîm pe tărîmul realității tangibile a simțurilor unde ne urmează și satira. O ușoară schimbare de perspectivă, o variație emoțională aproape imperceptibilă și dintr-o dată pămîntul se transformă într-o grozăvie insuportabilă. *Călătoriile lui Gulliver* ni-l înfățișează pe om ca pe o rozătoare înveninată, un pachiderm greoi și zgomotos ; intelectul uman ne apare ca o viziune de urs, în timp ce corpul omenesc este alcătuit numai din murdărie și ferocitate. Swift nu face însă decît să ajungă acolo unde îl conduce geniul său satiric, și acest geniu

pare să fi împins pe cei mai mulţi dintre marii satirişti către ceea ce lumea numeşte obscenitate. Convenţia socială presupune etalarea umană, iar menţinerea acestei convenţii se bazează pe prejudecata că unii bărbaţi sînt atît de plini de demnitate, iar unele femei posedă atîta frumuseţe încît nu au nimic de-a face cu excrementele, împerecherea şi alte asemenea lucruri ruşinoase. Referirile repetate la aceste rele lumeşti ne conduc la ideea unei democraţii fizice similară cu democraţia morţii din *dansul macabru*. Afinităţile dintre geniul swiftean şi tradiţia *dansului macabru* reies îndeosebi din descrierea Struldbrugşilor; atît *Instrucţiunile pentru servitori*, cît şi poeziile sale care nu pot fi citate, se înscriu în tradiţia predicatorilor medievali care exprimau plastic aversiunea faţă de lăcomie şi desfrîu. Căci şi aici, ca de altfel în mai toate operele satirice, este prezentă implicaţia morală: putem s-o ducem doar în băutură şi mîncare, putem să ne veselim, dar nu putem întotdeauna amîna pe mîine clipa morţii.

În haosul exuberant al scrierilor lui Rabelais, Petronius şi Apuleius satira va cîştiga definitiv în bătălia cu bunul simţ. După ce parcurgem scenele fantastice, de o logică stranie, ale desfrîului, visului şi delirului, ne întrebăm dacă nu cumva Paracelsus a avut dreptate spunînd că halucinaţiile noastre reprezintă de fapt lucruri reale, asemenea stelelor, care sînt invizibile ziua din aceleaşi cauze. Lucius devine un iniţiat şi avem senzaţia că ne scapă printre degete, fie că minte, fie că spune adevărul, după cum afirmă Sf. Augustin cu o notă de indignare. După ce ne promite un oracol final, Rabelais ne oferă în încheierea cărţii imaginea unei sticle goale; HCE al lui Joyce face pagini în şir efortul de a se deştepta din somn, dar tocmai în clipa în care avem sentimentul că am ajuns la ceva palpabil sîntem trimişi înapoi la primele pagini ale cărţii. *Satiriconul* este un fragment rămas dintr-o operă care pare să fi fost istoria unei rase monstruoase de atlantizi, înecate în apele mării, fără a se fi dezmeticit încă din beţie.

Prima fază a satirei este dominată de figura ucigătorului de uriași dar, în acestă dezintegrare a universului stabil satira dobîndește ea însăși o putere de gigant. Cînd uriașul filistin se pregătește să dea piept cu copiii luminii, el se așteaptă desigur să fie înfruntat de un individ de aceeași talie cu el, care să întreacă în mărime orice luptători din Israel. Un asemenea titan ar trebui să-și doboare adversarul pur și simplu prin forța cuvintelor sale, stăpînind tehnica avalanșei de injurii, cunoscută sub numele de invectivă. Figurile de uriași din Rabelais, trupurile deșteptate din somn ale uriașilor înlăturați sau adormiți din *Finnegans Wake* și din primele pagini ale *Călătoriilor lui Gulliver* întruchipează exuberanța creatoare a cărei concretizare exterioară, cît se poate de caracteristică, este șuvoiul furtunos al cuvintelor, teribila cascadă verbală care ia forma cataloagelor, epitetelor injurioase și a termenilor de erudiție tehnică care a caracterizat începînd cu cel de al 3-lea capitol al lui Isaiia (o satiră la adresa podoabelor femeiești) faza a treia a satirei, constituind trăsătura sa dominantă. Epoca sa de aur a fost, în literatura engleză, cea în care au scris Burton, Nashe, Marston și Urquhart of Cromarty, traducătorul neinhibat al lui Rabelais, care era în timpul său liber ceea ce Nashe obișnuia să numească „un tratat scolastic...“, compunînd cărți ce poartă titluri ca Trissotetras, Pantochronochanon, Exkubalauron și Logopandecteison. În engleza modernă, nici un scriitor, cu excepția lui Joyce, nu s-a străduit în mod consecvent să continue această tradiție a exuberanței verbale : pînă și Carlyle nu este din acest punct de vedere decît un palid epigon al lui Burton și Urquhart. În cultura americană această tehnică ia forma „gogoșilor“ lăudărosului din poveștile populare care în literatura cultă își găsesc un corespondent în catalogurile enumerative ale lui Whitman sau cele din Moby Dick.

O dată cu faza a patra ne apropiem de aspectul ironic al tragediei, satira trecînd pe planul al doilea. În zugrăvirea căderii eroului tragic la Shakespeare, emoţia este atît de perfect echilibrată, încît o simplă menţionare a ei echivalează cu exagerarea unuia din elementele sale. Dintre acestea, aspectul elegiac în care ironia este abia simţită, patosul nobil şi generos, adesea simbolizat de muzică, care anunţă părăsirea lui Antoniu de către Hercule, visul reginei Ecaterina, căzută în disgraţie, din *Henric al VIII-lea*, replica lui Hamlet — „ia-ţi pentru o clipă rămas bun de la fericire", sau discursul lui Othello de la Aleppo. Vom putea desigur să descoperim ironia pînă şi în acestea, aşa cum T.S. Eliot a găsit-o în discursul mai sus menţionat, dar cea mai mare pondere afectivă se va concentra desigur la polul opus. Şi totuşi nu putem să nu ne dăm seama şi de faptul că Hamlet moare, într-un efort disperat şi confuz de a se răzbuna, care duce la opt morţi în loc de una, că Cleopatra dispare plină de demnitate, după ce a căutat cu-nfrigurare o moarte mai uşoară, că mama lui Coriolanus (Notă 63) îl pune pe fiul său într-o mare încurcătură, iar acesta se-nfurie cînd este numit copil. O asemenea ironie tragică diferă de satiră prin absenţa intenţiei de a ridiculiza personajul şi prin reliefarea omenescului eroului, mai curînd decît a laturii sale eroice. Regele Lear aspiră la demnitatea eroică, în virtutea poziţiei sale de tată şi rege, pentru a o găsi de fapt în suferinţa omenească; iată de ce în *Regele Lear* vom putea descoperi o dezvoltare extrem de complexă a „comediei grotescului", reprezentînd o parodie ironică a situaţiei tragice.

Ca fază de sine stătătoare a ironiei, faza a patra priveşte spre tragedie de pe o poziţie inferioară ei, din perspectiva etică şi realistă a tărîmului experienţei. Ea accentuează aspectul uman al eroilor săi, reducînd rolul jucat de sentimentul inevitabilităţii rituale din tragedie; ea găseşte motivaţia socială şi psihologică a catastrofei şi face ca nefericirea omenească să pară pe cît

de mult posibil „inutilă și evitabilă,'' după cum spunea Thoreau. Este faza celui mai sincer și explicit realism, al cărei scriitor reprezentativ este în genere Tolstoi, cît și în mare măsură Hardy și Conrad. Una din temele centrale este sintetizată în răspunsul dat de Stein dilemei „romanticului Lord Jim al lui Conrad: „scufundarea în elementul distructiv". Această remarcă evidențiază, fără a-l ridiculiza însă pe Jim, aspectul donquijotesc și romantic al firii sale, criticîndu-le din punctul de vedere al experienței. Capitolul despre ceasuri și cronometre din *Pierre* al lui Melville exprimă o atitudine similară.

Faza a cincea, corespunzătoare tragediei fataliste, se bazează pe o ironie în care accentul principal cade pe ciclul natural, pe învîrtirea neîntreruptă și constantă a roții norocului sau soartei. Ea privește experiența cu ochii noștri; motoul care i se potrivește cel mai bine ar fi cuvintele lui Browning „raiul s-ar putea să existe, dar iadul există în mod precis". Asemenea fazei similare din cadrul tragediei ea manifestă un interes mai scăzut pentru aspectele etice generalizatoare sau metafizice, avînd un mai puțin pronunțat caracter melioristic, dar exprimînd în mai mare măsură o atitudine de stoicism și resemnare. Modul în care este înfățișat Napoleon în *Război și pace* și în *Dinaștii* ilustrează opoziția existentă între faza a patra și a cincea a ironiei. Refrenul poemului anglo-saxon „Lamentația lui Deor", „Thaes ofereode; thisses swa maeg" (care ar însemna, într-o traducere liberă: „Așa cum alții se descurcă în viață s-ar putea să mă descurc și eu") exprimă o atitudine stoică de tip „invictus" care păstrează un fel de demnitate romantică, dar și sentimentul caracteristic și pentru a doua fază a satirei, similară cu aceasta, că situația concretă și imediată este demnă de mai multă atenție decît explicația ei teoretică.

Faza a șasea înfățișează existența umană în termenii unei sclavii cumplit de apăsătoare. Cadrul său spațial se compune din închisori, ospicii, locuri de exe-

cuţie şi cete de linşaj, deosebindu-se de infernul pur prin aceea că suferinţa cunoaşte un sfîrşit în cadrul experienţei umane, prin moarte. Forma principală a acestei faze în epoca contemporană este dată de coşmarul tiraniei sociale, exemplul cel mai cunoscut fiind probabil romanul *1984*. La graniţele acestei *visio malefica* vom descoperi adesea simbolurile parodico-religioase, sugerînd într-un fel sau altul cultul lui Satan sau Anticrist. În *Colonia de deţinuţi penali* a lui Kafka, remarca făcută de ofiţer funcţionarului : „De păcat nu trebuie să te îndoieşti niciodată" exprimă o parodie a păcatului original. În *1984* parodia religiei din ultimele scene ale cărţii ia o formă ceva mai sofisticată : recunoaştem, de exmplu, parodia ispăşirii atunci cînd eroul este torturat pentru a fi determinat să ceară ca eroina să fie torturată în locul său. În carte este exprimată presupunerea că dorinţa nemăsurată a claselor suprapuse de a deţine puterea prin sadism este destul de puternic înrădăcinată pentru a dura la infinit; aceasta este şi presupunerea pe care trebuie să o facem cu privire la diavoli pentru a putea accepta viziunea ortodoxă a iadului. Procedeul „telescreen" introduce în cadrul ironiei tema tragică *„derkou theama"*, sentimentul de umilinţă încercat atunci cînd un ochi batjocoritor sau ostil nu te slăbeşte nici o clipă din priviri.

Figurile umane ale acestei faze sînt, desigur, întruchipări *desdichado* ale nenorocirii sau nebuniei, reprezentînd adesea personaje romantice parodiate. Astfel tema romantică a foarte devotatului slujitor uriaş este ridiculizată în *Maimuţa păroasă* şi în *Oameni şi şoareci,* în vreme ce eroul-narator romantic sau un personaj ca Prospero este parodiat în figura lui Bengy din *Zgomotul şi furia,* a cărui minte înapoiată cuprinde, fără a o înţelege, întreaga acţiune a romanului. După cum e şi firesc întîlnim aici numeroase figuri sinistre de părinţi, căci aceasta este lumea căpcăunului şi a vrăjitoarei, a femeii brune de proporţii gigantice din Baudelaire precum şi a zeiţei „Prostia" a lui Pope, care exprimă şi ea o parodie a ideii de zeitate („Lumina piere

în fața cuvîntului necreator“ !) precum și imaginea sirenei cu părul ca un giulgiu înlănțuitor și desigur cea a femeii fatale sau a femeii cu rînjet hain, „mai mare-n ani ca stîncile printre care sălășluiește“, cum o caracterizează Pater. Aceasta ne trimite înapoi la epifania demonică, la turnul întunecat și închisoarea durerii necurmate, la cetatea din deșert a nopții înspăimîntătoare sau, în cazul unei ironii mai erudite, acel *tour abolie* țintă a unei căutări care nu există în realitate. Dar, de cealaltă parte a acestei lumi alterate a repulsiei și îndobitocirii, unde nu există milă și speranță, începe din nou satira. Pe fundul iadului lui Dante, care coincide cu centrul pămîntului rotund, poetul îl vede pe Satana stînd drept în picioare într-un cerc de gheață și urmîndu-l pe Vergiliu care pășește peste coapsa și șoldul uriașului relelor, și își dă drumul în jos pe smocurile de păr de pe pielea acestuia, el trece de centru și constată că nu mai coboară ci urcă, ieșind spre o altă parte a lumii pentru a vedea din nou stelele. Văzut din această perspectivă, diavolul nu mai stă în picioare ci pe cap, în poziția în care a fost azvîrlit din cer în cealaltă parte a pămîntului. Tragedia și ironia tragică ne introduc într-un iad de cercuri tot mai dese, culminînd cu un fel de viziune a rădăcinii tuturor relelor întrupată într-o formă personală. Tragedia nu ne poate duce mai departe, dar dacă vom continua cu *mitosul* ironiei și satirei, vom depăși un centru mort pentru a contempla în cele din urmă imaginea răsturnată a nobilului Prinț al Întunericului.

Eseul al patrulea

CRITICA RETORICĂ: TEORIA GENURILOR

INTRODUCERE

Studiul de față se bazează pe o reprezentare grafică folosită în poetică încă de pe vremea lui Platon. Ea constă dintr-o împărțire a „Binelui" în trei mari subdiviziuni, avînd în centru sfera artei, frumosului, sentimentului și gustului, încadrată de alte două și anume: sfera acțiunilor și evenimentelor sociale, pe de o parte, și cea a gîndirii și ideilor individuale, pe de alta. Privită de la stînga la dreapta, structura noastră trinară împarte facultățile umane în voință, sentiment și rațiune. Produsele spirituale ale acestor facultăți apar în secțiune ca: istorie, artă și respectiv, știință și filozofie, iar conceptele care determină sau impulsionează activitatea facultăților sus-menționate legitate, frumos și adevăr. În versiunea pe care o dă Poe acestei reprezentări grafice (citită de la dreapta spre stînga) ea se compune din Intelectul Pur, Gustul și Simțul Moral. „Eu plasez Gustul la mijloc", spunea Poe, „deoarece tocmai aceasta este poziția pe care o ocupă el în mintea noastră". Pînă cînd se va găsi cineva care să poată respinge această admirabilă reprezentare ne vom menține la structura tradițională. Am sugerat — e drept — că diagrama ar putea fi concepută și în alt mod, astfel ca sfera din mijloc să nu reprezinte doar una din cele trei subdiviziuni ci o triadă conținîndu-le pe toate. Dar pînă în prezent avantajele unei reprezentări mai simple nu au fost nici pe departe epuizate.

În mod similar, am arătat că simbolul poetic ocupă o poziție intermediară între eveniment și idee, între exemplu și precept, între ritual și vis și l-am prezentat în cele din urmă sub forma *etosului* lui Aristotel, adică natură umană și condiție umană, aflîndu-se între, dar cuprinzînd totodată, ***mitosul*** și ***dianoia***, care reprezintă imitații verbale ale acțiunii și, respectiv, gîndirii. Diagrama la care ne referim are însă și un alt aspect. Lumea activității și evenimentelor sociale, lumea tim-

pului și schimbării este strîns legată de auzul omului. Urechea percepe sunetele înconjurătoare și le transpune în activitate practică. Lumea gîndirii și ideilor individuale este strîns legată de văz și aproape toți termenii noștri care denotă gîndirea, începînd cu grecescul *theoria*, se bazează pe metafore vizuale. Mergînd mai departe, s-ar părea nu numai că arta ocupă un loc central în universul evenimentelor și ideilor, dar că și literatura deține o poziție similară în cadrul artelor. Adresîndu-se urechii, ea se aseamănă mult cu muzica; aceasta din urmă se concentrează mai ales asupra artei percepției auditive și a înțelegerii imaginative a timpului. Literatura se adresează cel puțin ochiului minții, apropiindu-se în acest fel de artele plastice, care, dacă ne gîndim mai ales la pictură, se concentrează mult mai mult asupra văzului și percepției spațiale. Să nu uităm că Aristotel dă o listă de șase elemente ale poeziei, dintre care trei, *mitosul, etosul* și *dianoia* au și fost analizate. Celelalte trei, *melosul, lexisul, opsisul* (spectacolul) se referă la acest al doilea aspect al diagramei noastre. Concepută ca structură verbală, literatura posedă un lexis compus din celelalte două elemente: *melosul*, element analog sau într-un fel legat de muzică, și *opsisul*, similar legat de artele plastice. Cuvîntul *lexis* însuși poate fi tradus ca „dicțiune“ dacă îl concepem ca înșirare de sunete unite printr-un fir logic și percepute de ureche, și ca „imagistică“, dacă îl concepem ca structură simultană de sensuri, percepută în actul „viziunii“ spirituale. De acest al doilea aspect, aspectul retoric al literaturii, ne vom ocupa în cele ce urmează. Este aspectul care se reîntoarce la nivelul „literal“ al narațiunii și sensului, și la care se referă Ezra Pound (Nota 64) cînd vorbește despre cele trei calități ale creației poetice, *melopoeia, logopoeia* și *phanopoeia*. Termenii muzical și pictural sînt deseori întrebuințați figurativ în critica literară și vom încerca, printre altele, să stabilim în ce măsură au un sens autentic.

Cuvîntul „retorică“ ne amintește și de o altă triadă și anume împărțirea tradițională a științelor bazate pe cuvînt în „trivium“-ul format din gramatică, retorică și logică. Cu toate că gramatica și logica au devenit științe aparte, ele n-au încetat să fie legate pe un plan foarte general de aspectele narative și respectiv denominative ale tuturor structurilor verbale. Cum gramatica poate fi numită arta ordonării cuvintelor, într-un anume sens — din punct de vedere literal — gramatica și narația sînt unul și același lucru ; fiindcă logica poate fi numită arta de a produce sensuri, într-un fel logica și sensul sînt unul și același lucru. Ultima parte a acestei afirmații este mai tradițională și în consecință mai bine cunoscută. Prima parte nu are însă nici o justificare istorică deoarece arta de a construi o narațiune („inventția“, „dispoziția‘ și celelalte) au făcut parte dintotdeauna din arta retoricii. Totuși, lăsînd istoria și justificările la o parte, vom începe prin a face o legătură între narațiune și gramatică, gramatica fiind înțeleasă mai ales ca sintaxă sau dispunere a cuvintelor în ordinea cea mai adecvată (narativă), precum și între logică și sens, logica fiind înțeleasă mai ales ca dispunere a cuvintelor în structuri semnificative. Gramatica este aspectul lingvistic al unei structuri verbale ; logica este „sensul‘ constituind factorul comun întotdeauna prezent în traducere.

Scrierile avînd un caracter asertoriu, descriptiv sau circumstanțial tind sau încearcă să realizeze o contopire totală a gramaticii cu logica. Un argument nu poate fi corect din punct de vedere logic dacă nu este corect din punct de vedere verbal, dacă nu au fost alese cuvintele cele mai potrivite și nu au fost stabilite relațiile sintactice normale. La rîndul său, narațiunea exprimată prin cuvînt nu poate transmite nimic cititorului dacă nu are în mod permanent o semnificație. În literatura asertorie așadar, un termen intermediar ca retorica nu-și prea găsește locul și în realitate constatăm adesea că

filozofii, oamenii de știință, juriștii, criticii, istoricii și teologii o privesc cu oarecare neîncredere.

Încă de la început retorica a inclus două aspecte: arta ornamentării și arta persuasiunii. Aceste două arte par să fie opuse din punct de vedere psihologic deoarece dorința de a ornamenta este esențialmente dezinteresată, în vreme ce dorința de a convinge este exact opusul ei. În realitate, retorica ornamentală nu poate fi despărțită de literatura propriu-zisă sau de ceea ce am numit structură verbală ipotetică, avînd o existență în sine. Retorica persuasiunii este literatura aplicată, folosită pentru a spori forța argumentației. Retorica ornamentală are o influență statică asupra auditoriului, făcîndu-l să-i admire în sine frumusețea sau strălucirea spiritului; retorica persuasiunii încearcă să îl dinamizeze către acțiune. Prima dă glas emoției; cealaltă o mînuiește. Și orice poziție am acorda în ultimă instanță oratoriei în cadrul literaturii este incontestabil că retorica ornamentală formează *lexisul* sau textura verbală a poeziei. Aristotel remarcă în *Poetica* sa, referindu-se la *lexis*, că acesta aparține mai curînd retoricii. Putem în consecință să adoptăm următorul postulat prezumtiv: dacă o contopire nemijlocită a gramaticii și logicii este caracteristică structurilor verbale extraliterare, literatura poate fi descrisă ca organizare retorică a gramaticii și logicii. Majoritatea trăsăturilor specifice formei literare ca rima, aliterația, metrul, echilibrul antitetic, ilustrarea sînt de asemenea procedee retorice.

Psihologia creației nu constituie obiectul studiului de față, dar este foarte puțin probabil ca un scriitor să se apuce de scris fără a avea cea mai mică idee despre ceea ce-și propune să creeze. Mintea poetului pune în mișcare încă de la început o forță restrictiv coordonatoare, ceea ce Coleridge (Nota 65) numea „inițiativă" care asimilează treptat toate elementele și în cele din urmă le cristalizează în însăși forma operei literare. Această inițiativă este în mod evident un complex de factori și nu un

singur element. Unul dintre factori este tema ; altul ar fi atmosfera unitară care face ca anumite imagini să fie mai adecvate decît altele. Dacă poemul care urmează să ia naştere va avea o versificaţie regulată, aceasta va constitui cel de al treilea element : altfel, va exista totuşi un anumit ritm interior. Observăm înainte că intenţia poetului de a crea un poem include în mod normal genul, intenţia de a produce un anumit fel de structură verbală. În fiecare punct al procesului de creaţie, poetul este cel care decide, indiferent dacă poate sau nu să-şi explice decizia, dacă anumite elemente se potrivesc cu schema de structură pe care şi-a ales-o, sau dacă trebuie eliminate, fiind totuşi în sine valabile pentru a se potrivi în altă parte. Dar cum structura este complexă, aceste decizii sînt legate de o varietate de elemente poetice sau de un *grup* de iniţiative. Dintre acestea, tema şi alegerea imaginilor au fost analizate în eseul precedent ; genul şi ritmul interior vor fi analizate în cele ce urmează.

Ne plîngeam în introducerea noastră că teoria genurilor a fost insuficient dezvoltată în critică. Cunoaştem cei trei termeni referitori la gen : — dramatic, epic şi liric — derivaţi din greacă, dar ultimii doi au devenit termeni de jargon sau argou al meseriei pentru a distinge între poemele lungi şi cele scurte. Poemul de mărime mijlocie nu dispune de un termen care să-l descrie şi orice poem de mai mare întindere trebuie să fie numit epic, în special dacă este împărţit în cîteva subdiviziuni ca *Inelul şi cartea* de Browning. Acest poem are de fapt o structură dramatică bazată pe triunghiul alcătuit din soţul gelos, nevasta răbdătoare şi amantul cavaler, implicaţi într-un proces de omor cu scene de tribunal şi închisoare şi transmis prin intermediul monologurilor acestor personaje. Este un *tour de force* uimitor, pe care însă nu-l vom putea aprecia pe deplin decît dacă îl vom trata ca pe un experiment epic în cadrul genului dramatic, o dramă întoarsă cu căptuşeala în afară, ca să spunem aşa. În mod similar spunem că *Odă vîntului de*

apus a lui Shelley este un poem liric, poate datorită conținutului său liric ; dacă ezităm să atribuim lui *Epipsychidion* termenul de liric, neștiind ceea ce este el într-adevăr, îl putem numi oricînd produsul unui geniu de factură lirică. Este mai scurt decît *Iliada* și nimic mai mult.

Cu toate acestea, originea cuvintelor dramă, epic și liric sugerează faptul că principiul central al termenului de gen este destul de simplu. La baza deosebirilor dintre genuri în literatură pare să stea modalitatea de prezentare. Cuvintele pot fi interpretate în fața unor spectatori, pot fi rostite în fața ascultătorilor ; pot fi cîntate sau psalmodiate ; pot fi scrise pentru cititori. Critica nu are un tremen pentru fiecare membru al publicului, cuvîntul însuși neacoperind de fapt toate genurile, deoarece nu este tocmai logic să descriem cititorii unei cărți ca pe un „public". Baza criticii genurilor este în orice caz de natură retorică în sensul că genul este determinat de relațiile stabilite între poet și publicul său.

Dacă avem convingerea că deosebirea dintre cuvîntul interpretat, rostit și scris își păstrează semnificația și în epoca tiparului, vom fi siliți să ne referim la *modalitatea* de prezentare. Un poem liric poate fi tipărit sau un roman citit cu glas tare, dar asemenea schimbări accidentale nu sînt suficiente pentru a-i schimba genul. În ciuda grijii deosebite cu care sînt editate și tipărite textele pieselor lui Shakespeare, ele rămîn în primul rînd scenarii dramatice și aparțin genului dramatic. Atunci cînd dă unui poem o formă dramatică, poetul romantic nu intenționează cîtuși de puțin ca acesta să fie reprezentat pe scenă. Ceea ce-l interesează este doar forma grafică și efectul acesteia asupra cititorului ; el poate fi chiar încredințat, asemenea multor poeți romantici, că o piesă jucată nu este o creație dramatică pură din pricina îngrădirilor pe care le impune exprimării individuale. Cu toate acestea, un asemenea poem continuă să fie tratat ca un fel de produs dramatic, cu toate că el nu este

de fapt decît un castel clădit pe nisip. Forma specifică romanului este cea scrisă, dar atunci cînd Conrad folosește un narator care să-i înlesnească istorisirea, genul cuvîntului scris este asimilat exprimării orale.

Problema felului în care ar trebui clasificat un asemenea roman este mai puțin importantă decît recunoașterea faptului că în el se manifestă două modalități de prezentare diferite. Poate că este mai simplu ca în loc să folosim termenul modalitate de prezentare să spunem că deosebirile dintre genuri sînt determinate de felul în care sînt concepute în mod *ideal* operele literare, indiferent de realizarea lor concretă. Cu toate acestea Milton, de exemplu, nu pare să-și fi destinat *Paradisul pierdut* recitării în fața unui public ci mai curînd lecturii obișnuite. Cînd utilizează convenția invocației, orientînd poemul spre genul cuvîntului vorbit, funcția sa este de a indica tradiția căreia îi aparține și cu care se înrudește cel mai strîns. Scopul criticii genurilor nu este atît de mult de a clasifica, cît de a evidenția cu claritate aceste tradiții și înrudiri, dezvăluind în acest fel o serie întreagă de influențe literare care ar trece neobservate atîta timp cît nu li s-ar stabili contextul.

Genul cuvîntului vorbit adresat unui ascultător este greu de descris în engleză, dar parte din el poate fi denumit prin ceea ce grecii numeau *ta epe*, adică poeme menite a fi recitate, neavînd în mod necesar amplele proporții ale poemelor epice. Un asemenea material „epic" poate să apară și într-o formă neversificată, povestirea în proză precum și alocuțiunea în proză numărîndu-se printre variantele sale orale importante. Deosebirea dintre vers și proză nu corespunde în mod evident deosebirilor dintre genuri, fapt ilustrat de altfel de formele pe care le ia drama, dar tinde să devină o asemenea deosebire. În acest eseu voi folosi cuvîntul „epos" pentru a descrie operele în care modalitatea de prezentare este adresarea orală, păstrînd termenul de „poem epic" cu sensul său obișnuit pentru a denumi forme de

tipul *Iliadei, Odiseii, Eneidei* şi *Paradisului pierdut*. *Eposul* cuprinde aşadar orice operă literară în vers sau proză care încearcă să păstreze convenţia recitării şi a prezenţei unui public ascultător.

Trei dintre numele celor patru genuri sînt de origine grecească : grecii nu ne-au lăsat însă un termen pentru genul care se adresează cititorului prin intermediul unei cărţi şi după cum era de aşteptat nici noi n-am inventat un asemenea termen. Cel mai apropiat ar fi cuvîntul „istorie", care, deşi folosit ca atare în *Tom Jones*, nu s-a împămîntenit în literatură ; pe de altă parte cuvîntul de origină latină „scriptură" are un înţeles prea specializat. Deoarece avem neapărată nevoie de un anumit termen, voi alege în mod arbitrar cuvîntul „ficţiune" pentru a descrie genul a cărui modalitate de prezentare este pagina tipărită. E drept, în primul eseu cuvîntul acesta a apărut într-un context diferit ; este preferabil însă să facem un compromis în cadrul terminologiei actuale şi aşa destul de confuze, decît să sporim dificultăţile introducînd prea mulţi termeni noi. Analogia cu claviatura din muzică poate ilustra deosebirea dintre ficţiune şi alte genuri, prezentate în această carte pentru scopuri practice. Asemenea unei claviaturi, o carte nu este decît un procedeu mecanic de a supune o întreagă structură artistică controlului interpretativ al unei singure persoane. Dar aşa cum putem face o distincţie între literatura pianistică şi partitura pentru pian a unei opere sau simfonii, se poate face şi deosebirea dintre literatura concepută sub formă de „carte" şi cărţile care conţin partituri reduse ale textelor unor piese recitate sau jucate.

Relaţia dintre poetul care vorbeşte şi auditoriul care-l ascultă, reală în cazul lui Homer sau Chaucer, a căpătat în scurt timp un caracter tot mai teoretic şi o dată cu aceasta eposul s-a transformat pe nesimţite în ficţiune. Putem chiar sugera, deşi fără prea multă convingere, că figura legendară a poetului orb, folosită cu atîta succes de către Milton, arată că trecerea la un public invizibil a avut loc cu mult timp în urmă. Dar ori de cîte

ori același material se pretează la ambele genuri, deosebirea dintre ele transpare imediat. Principala deosebire, deși nu una de lungime, constă în faptul că *eposul* este episodic, în timp ce ficțiunea este continuă. Romanele lui Dickens publicate în volum sînt ficțiune ; apărute în fascicole într-o revistă destinată lecturii în familie, ele continuă să fie ficțiune, deși se apropie mai mult de *epos*. Dar atunci cînd Dickens a început să citească în public propriile sale opere, genul s-a schimbat complet în *epos*. Accentul a căzut în acest caz pe efectul imediat asupra unui auditoriu concret.

În teatru, personajele fictive sau existente în acțiune apar direct în fața publicului și în consecință dramaturgia se caracterizează prin absența autorului. În teatrul spectaculos, așa cum se întîmplă și în multe filme, autorul are o importanță relativ redusă. Teatrul este, asemenea muzicii, un spectacol colectiv destinat unui auditoriu, și amîndouă înfloresc într-o societate cu o fermă conștiință a existenței sale sociale, cum a fost Anglia elisabetană. Cînd o societate devine individualistă și competitivă asemenea Angliei victoriene, muzica și teatrul au de suferit, cuvîntul scris monopolizînd literatura. În *epos* autorul apare direct în fața publicului în timp ce personajele ipotetice ale povestirii sînt ascunse. Autorul rămîne în mod teoretic prezent atunci cînd el este reprezentat printr-un rapsod sau trubadur, deoarece acesta vorbește din punctul de vedere al poetului și nu al unui personaj din poem. În literatura scrisă, atît autorul cît și personajele sale nu apar în fața cititorului.

A patra situație posibilă, concretizată în lirică, este izolarea poetului față de cititor. Nici pentru cititorii liricii nu avem un termen anumit : ar fi nevoie de ceva similar „corului“ care să nu implice totuși prezența simultană sau contextul dramatic. Revenind la aforismul lui Mill enunțat la începutul studiului, lirica nu este ascultată ci auzită. Poetul liric pretinde de obicei că-și vorbește sie însuși sau că se adresează altcuiva decît cititorului : unui spirit din natură, unei Muze (a se observa diferența față

de *epos* în care Muza vorbeşte prin intermediul poetului), unui prieten apropiat, unei iubite, unui zeu, unei abstracţiuni personificate sau unui obiect din natură. Lirica se bazează, după cum spune Stephen Dedalus în *Portretul* lui Joyce, pe prezentarea imaginii de către poet în raport cu el însuşi : ea este faţă de *epos* din punct de vedere retoric ceea ce e rugăciunea faţă de predică. Modalitatea de prezentare în lirică este forma admisă a ceea ce se numeşte în religie relaţia „eu — Dumnezeu". Poetul, ca să spunem aşa, se întoarce cu spatele la ascultătorii săi chiar dacă li se adresează şi chiar dacă ei repetă după el unele din cuvintele sale.

Eposul şi ficţiunea alcătuiesc domeniul central al literaturii şi se învecinează pe de o parte cu dramaturgia şi pe de alta cu lirica. Dramaturgia este legată în special de ritual, iar lirica de visare sau viziune, individul comunicînd cu el însuşi. Spuneam la începutul acestei cărţi că nu există adresare directă în literatură. Dar adresarea directă este forma naturală a comunicării, literatura putînd s-o imite aşa cum imită orice altceva din natură. În *epos*, unde poetul stă cu faţa la public, avem de-a face cu mimesisul adresării directe. *Eposul* şi ficţiunea iau întîi forma scripturii şi a mitului, apoi a povestirilor tradiţionale, a poeziei narative şi didactice, incluzînd sensul epic propriu-zis ; se dezvoltă apoi forma prozei oratorice, a romanului şi alte forme scrise. Pe măsură ce parcurgem cronologic cele cinci moduri, ficţiunea lasă tot mai mult în umbră *eposul* şi prin aceasta mimesisul adresării directe se transformă într-un mimesis al scrierii cu caracter asertoriu. Aceasta, la rîndul ei avînd ca forme extreme proza documentară sau didactică, devine aserţiune în toată puterea cuvîntului, părăsind astfel domeniul literaturii.

Liricul constituie un mimesis interior al sunetului şi imaginilor, opunîndu-se mimesisului exterior sau reprezentării exterioare a sunetului şi imaginilor care stă la baza teatrului. Ambele forme evită imitarea adresării directe . Personajele dintr-o piesă discută între ele sau

vorbesc convențional cu ele însele într-un aparteu sau monolog. Chiar dacă sînt conștiente de prezența publicului, ele nu vorbesc din punctul de vedere al poetului, cu excepția unor cazuri speciale cum ar fi *parabasisul* din comedia antică, sau prologurile și epilogurile din teatrul rococo, unde are loc o adevărată transformare de gen de la dramatic la *epos*. La Bernard Shaw *parabasisul* comic este scos din piesă și așezat într-o prefață separată în proză, fapt care reprezintă o transformare a unui element dramatic în ficțiune.

În *epos* tinde să predomine un anume fel de metrică relativ regulată : chiar și proza oratorică prezintă multe trăsături metrice, atît în sintaxă cît și în punctuație. În ficțiune, proza tinde să predomine, deoarece numai ea dispune de acel ritm continuu, adecvat structurii închegate a unei cărți. Teatrul nu are un ritm specific (nota 66), în formele sale timpurii înrudindu-se cu eposul, iar mai tîrziu, cu ficțiunea. În lirică tinde să predomine un ritm poetic, dar nu neapărat metric. Vom trece la analiza fiecărui gen în parte pentru a descoperi care sînt trăsăturile lui esențiale. Deoarece în cele ce urmează ne vom ocupa în special de dicțiune și aspectele lingvistice, ne vom limita analiza numai la limba engleză : aceasta înseamnă că mare parte din cele spuse vor fi valabile numai pentru engleză. Sperăm însă că principiile fundamentale vor avea aplicabilitate și pentru alte limbi.

RITMUL RECURENȚEI : EPOSUL

Cadența măsurii, care a deosebit dintotdeauna poezia de proză, tinde să devină ritmul dominant al *eposului* sau al formelor oratorice de mai mare întindere. Metrul este o formă a repetiției, iar termenii sinonimici — ritmul și formula structurală — demonstrează că ea este un principiu formal al oricărei arte, indiferent dacă efectul ei imediat se manifestă în domeniul temporal sau spațial. Pe lîngă metrul propriu-zis, cantitatea și accen-

tul cuvîntului sînt elemente ale repetiţiei poetice, deşi cantitatea nu este un element de mare pondere în engleza modernă, cu excepţia experimentelor în care poetul trebuie să-şi stabilească propriile reguli pe măsură ce creează. Trebuie poate găsită o altă explicaţie decît cea obişnuită pentru raportul dintre accent şi metru.

Versul cu patru accente pare să fie propriu structurii limbii engleze. El este ritmul dominant al poeziei timpurii, deşi îşi schimbă structura trecînd de la aliteraţie la rimă în Engleza Medie ; este ritmul obişnuit al poeziei populare din toate timpurile, al baladelor şi al majorităţii versurilor pentru copii. În baladă, catrenul cu schema 8 — 6 — 8 — 6 se bazează pe un vers cu patru picioare ce se încheie cu o „pauză“ din două în două versuri. Procedeul pauzei sau al înlocuirii silabei accentuate printr-un moment de tăcere fusese utilizat încă în Engleza Veche. Pentametrul iambic oferă largi posibilităţi de sincopare, prin care accentul şi măsura se neutralizează reciproc. Dacă citim mulţi pentametri iambici „firesc“, punînd accentele grave pe cuvintele semnificative, conform celor din engleza vorbită, vechiul vers cu patru accente iese în relief cu multă claritate din schema metrică. Astfel :

To bé, or nót to be : thát is the quéstion.
Whéther'tis nóbler in the mind to súffer
The slíngs and árrows of autrágeous fórtune.
Or táke up árms against a sét of tróubles...[1]

Of mán's first disbédience, and the frúit
Of that fórbidden trée, whose mortál táste
Brought death into the wórld and áll our wóe,
With lóss of Éden, till one gréater Mán
Restóre us, and régain the blíssful séat... [2]

[1] Fiinţă — nefiinţă; ce s -alegi? / Mai vrednic oare e să rabzi în cuget / A vitregiei praştii şi săgeţi, / Sau fierul să-l ridici asupra mării de cazne...

[2] De- a omului întîie răzvrătire / De fructu -oprit al cărui gust fatal / Adus-a moartea în lume şi durerea, / Raiul răpindu-l, pîn'ce-un Om ales / Ne va-nălţa din nou, redobîndindu-l...

Distihul fix al lui Dryden și Pope conține, după cum este de așteptat, un procentaj mai ridicat de versuri cu cinci accente, dar ori de cîte ori întîlnim o licență ritmică sub forma unei cezuri feminine, vechea cadență reapare :

Forgét their hátred, and consént to féar. (Waller)[1]

Nor héll a fúry, like a wóman scórn'd. (Congreve)[2]

A líttle leárning is a dángerous thíng. (Pope)[3]

Orice perioadă de căutări sau transformări în versificație va ilustra forța nativă a versului cu patru accente. După moartea lui Chaucer și trecerea de la engleza medie la cea modernă pătrundem în ciudata lume metrică a lui Lydgate, și ne vom simți tentați să-i aplicăm lui Lydgate însuși cuvintele pe care menestrelul le adresează morții în *Dansul macabru* :

This newe daunce / is to me so straunge
Wonder dyverse / and passyngli contrarie
The dredful fortynge / doth so ofte chaunge
And the mesures / so ofte sithes varie.[4]

Și totuși, acesta este indiscutabil un dans. Să analizăm puțin strofa precedentă în care Moartea se adresează Trubadurului :

O thow Minstral / that cannest so note & pipe
Un-to folkes / for to do plesaunce
By the right honde (anoone) I shal the gripe
With these other / to go up-on my daunce
Ther is no scape / nowther a-voydaunce
On no side / to contrarie my sentence

1 Și-uitară pizma și-i cedară fricii.
2 Nu-i iad mai negru ca femeia care-a fost jignită.
3 Puțina-nvățătură e primejdie mare.
4 Acest nou dans / atîta-i de ciudat / / Vrajă de-o clipă / se preface-ndată / / Macabrul pas / mereu este schimbat / / Cadența lui / atîta-i de variată.

For yn musik / be crafte & accordaunce
Who maister is / shew his science. [1]

Această strofă ne va da multă bătaie de cap dacă încercăm s-o analizăm după schema de tip ABC a pentametrilor lui Chaucer: ultimul vers de exemplu nici măcar nu este un pentametru. Citită ca un vers continuu cu patru accente, ea devine destul de simplă; iar o astfel de lectură va scoate în evidență ceea ce n-ar putea să facă niciodată o analiză prozodică și anume accentele grotești de o voioșie macabră ale glasului morții, încheindu-se cu ironia temperată a ultimului vers. Nu voi pretinde că-mi sînt cunoscute în amănunt trăsăturile prozodiei lui Lydgate, sau care dintre *e*-uri considera el că trebuie pronunțate și care nu, sau ce cuvinte străine le accentua în mod diferit. Este foarte posibil ca aceste lucruri să nu fi fost pe deplin clare nici pentru Lydgate nici pentru cititorul secolului al XV-lea; dar un vers care conține patru accente principale și — între ele — un număr variabil de silabe neaccentuate este evident o modalitate de a rezolva asemenea probleme, mare parte dintre ele însă rămînînd la latitudinea cititorului. În orice caz eu nu dau aici indicații în privința modului în care trebuie citit pasajul, ci a felului în care poate fi scandat cu mai multă ușurință: ca și în cazul scandării metrice, fiecare cititor va modifica tiparul după cum va crede de cuviință (Nota 67).

Versul skeltonic constă și el de obicei din patru unități ritmice: voiosul preludiu la *Philip Sparowe* este scris într-un ritm vioi de marș în care alăturarea pauzelor și a silabelor accentuate este mai frecventă decît la Lydgate:

Pla ce bò,
who in there, who ?

[1] O, Menestrel, ce știi să zici așa de iscusit / Spre desfătarea muritorilor, / Cu dreapta mă voi prinde-n joc și eu, / Cu ceilalți să dănțuiesc. / Nu se află leac au scăpare / Nicăieri, poruncii mele împotrivă. / În muzică de-i meșteșug și armonie / Apoi cel meșter acuma să-și aráte știința!

Di le xi,

Dame Margery ;

Fa, re, my, my,

wherefore and why, why ?

For the sowle of Philip Sparowe,

That was late slayn at Carowe.[1]

Pe scurt, „noul principiu" pe care și-a construit Coleridge poemul *Christabel* nu era cu nimic mai nou decît sînt de obicei principiile în literatură. Este clar că inspirația finlandeză care stă la baza poemului *Hiawatha* nu a fost cu nimic mai exotică decît sînt îndeobște toate sursele de acest fel. *Hiawatha* se potrivește perfect schemei cu patru accente a limbii engleze și poate de aceea e atît de ușor de parodiat. *Dragoste in vale* al lui Meredith poate fi scandat cît se poate de ușor după schema versului cu patru accente asemănătoare tiparului ritmic al lui Lydgate.

Under yonder beech-tree single on the green-sward
Couched with her arms behind her golden head,
Knees and tresses folded to slip and ripple idly.
Lies my young love sleeping in the shade.[2]

Aceste exemple au reușit, poate, să ilustreze încă de pe acum conotațiile termenului „muzical", vechiul *melos* al lui Aristotel, în critica literară modernă. În muzica engleză care a cunoscut o dezvoltare paralelă cu cea

[1] Pla ce bo, / Cine-i acolo ? / Di le xi, / Duduca Margery, / Fa, re, mi, mi, / De ce-ai venit aci? / Pentru duhul lui Philip Sparowe, / Cel ce-a fost ucis la Carowe.

[2] Sub fagul singuratec, pe verdele tăpșan / Cu brațele sub părul ei bălai culcată, / Genunchi și bucle-n unde lunecînd / Stă tînăra-mi iubită-n umbră-nsomnurată.

a poeziei, din timpul lui Lydgate pînă în prezent, accentul prozei muzicale era aproape uniformizat, marcînd unități ritmice (măsuri) în cadrul cărora numărul notelor putea varia. Cînd în poezie întîlnim un accent dominant și un număr variabil de silabe între două accente (de obicei patru accente într-un vers corespunzînd „măsurii obișnuite" din muzică), avem de-a face cu poezia muzicală, adică poezia care se apropie prin structura ei de muzica contemporană cu ea. Ne referim acum la *epos* sau la poezia de oarecare întindere scrisă într-un metru uniform : comparabilă în muzică cu piesele muzicale instrumentale mai ample, în care ritmul predominant derivă direct din dans, mai curînd decît din cîntec.

Această accepțiune tehnică a termenului muzical se deosebește radical de cea „sentimentală", atribuită oricărui vers care ne încîntă urechea. În realitate ele sînt diametral opuse, astfel că accepțiunea sentimentală este aplicată de pildă lui Tennyson și negată lui Browning. Cu toate acestea, dacă ne punem întrebarea, nu esențială, dar edificatoare care dintre acești doi poeți înțelegea mai bine muzica și deci care era mai probabil să fie aprioric influențat de ea, răspunsul nu va fi desigur Tennyson. Iată un fragment din *Oenone* al lui Tennyson :

O mother Ida, many-fountain'd Ida,
Dear mother Ida, harken ere I die.
I waited underneath the dawning hills,
Aloft the mountain lawn was dewy-dark,
And dewy dark aloft the mountain pine :
Beautiful Paris, evil-hearted Paris,
Leading a jet-black goat white-horn'd, white-hooved,
Came up from reedy Simois all alone.[1]

[1] O, mamă Ida, tu bogată-n ape, / O, mamă Ida, plînsul mi-l ascultă. / Am adăstat sub munții vineții, / Deasupra cîmpu-n beznă-nrourat ; / Și-nrourat și-n beznă mîndrul pin; / Urcă frumosul Paris, crudul Paris, / din Simoisul cel bogat în trestii / Mînînd un negru țap cu coarne și copite dalbe.

Şi iată şi un fragment din *Fuga Ducesei* de Browning :

I could favour you with soundry touches
Of the paint-smutches with which the Duchess
Heightened the mellowness of her cheek's yellowness
(To get on faster) until at last her
Cheek grew to be one master-plaster
Of mucus and fucus from mere use of ceruse :
In short, she grew from scalp to udder
Just the object to make you shudder.[1]

În fragmentul din Browning ritmul rapid este un factor pozitiv : avem senzaţia că auzim bătaia unui metronom. Tennyson a încercat să atenueze senzaţia de mişcare ; fragmentul său ar trebui citit rar accentuîndu-i în mod deosebit vocalele. În ambele fragmente repetiţia sunetelor este izbitoare, dar funcţia lor la Tennyson este de a încetini dezvoltarea ideilor, de a sili ritmul să nu se autodevanseze, construind ceea ce constituie de fapt o *formulă* sonoră. La Browning ritmul accentuează cadenţa şi contribuie la crearea unei ritmicităţi cumulative. Viteza şi accentul îngroşat din poezia lui Browning constituie trăsături muzicale ale acesteia şi este greu de spus ce altceva pot însemna cuvintele din paranteză decît o indicaţie muzicală, o traducere engleză a lui *più mosso*.

Expresii cum ar fi „curgere muzicală lină“ sau „dicţiune stridentă nemuzicală“ ţin de folosirea sentimentală a cuvîntului muzical datorîndu-se probabil faptului că termenul de „armonie“ din engleza curentă înseamnă, în afara domeniului muzical, şi o relaţie stabilă şi permanentă. În acest sens figurat al cuvîntului armonie, muzica nu este de loc o succesiune de armonii, ci o succesiune de unităţi discordante care au ca rezultat o armonie finală, singura „armonie“ stabilă şi permanentă

[1] Zugrăvi-ţi-aş culoarea feţei / Cu ce-şi pomădează ducesa pometii / Parc-ar face măr parmen din obrazu-i galben / Pînă-n clipa-n care (ca s-o pornim mai tare) / Obrazu-i de iască se preface-n mască / Ceroasă, mucoasă, de pudră vîscoasă, / Pe scurt, la cătare / Devine sperietoare.

din muzică fiind acordul tonic care domină rezolvarea finală. Mai adesea se întîmplă ca tocmai poeziile cu sonoritate dură, aparent disonante (presupunînd desigur și o anumită îndemînare din partea poetului) să transmită o parte din tensiunea și avîntul ritmic al muzicii. Ori de cîte ori întîlnim o curgere echilibrată de vocale și consoane, cu o unduire visătoare, senzuală de sunete, avem de-a face mai mult ca sigur cu un poet nemuzical. Pope, Keats și Tennyson nu sînt poeți muzicali. Acest termen, cred că nu mai e nevoie să subliniez, nu este de loc peiorativ : *Cîrlionțul furat* nu este un poem muzical așa cum nu constituie nici un bun exemplu de vers alb, fiindcă aparține de fapt unei modalități total diferite. Atunci însă cînd întîlnim accente ascuțite, lătrătoare, un limbaj contorsionat și obscur, ciorchini de consoane și aglomerări de cuvinte polisilabice, trebuie să ne gîndim mai curînd la *melos* sau la un stil de poezie sugerînd analogia cu muzica, dacă nu chiar o influență directă a ei.

Dicțiunea muzicală se potrivește mai bine grotescului și macabrului, invectivei și injuriei. Ea este proprie intelectualismului întortocheat, de tip „metafizic". O astfel de poezie are un metru neregulat (din pricina sincopării care însoțește accentul) și se bazează în mare măsură pe anjambament și pe un ritm cumulativ care unește mai multe versuri în unități ritmice cum ar fi paragraful. Faptul că Shakespeare folosește progresiv *melosul* în creația sa a constituit o metodă de a stabili periodizarea pieselor sale, bazîndu-ne pe criterii interne. Cînd Milton spune că versul eroic rimat „nu desfată cu adevărat urechea" deoarece în poezia muzicală „sensul trebuie să rezulte din mai multe versuri luate împreună", el folosește termenul „muzical" în accepțiunea sa tehnică. Cînd Samuel Johnson se referă la „vechiul procedeu de a întinde stîngaci sensul de la un vers la altul" el vorbește din punctul său de vedere, consecvent antimuzical. *Tragedia ereticului* este un poem muzical, iar *Thyrsis* un poem nemuzical. *Cerșetorii veseli* este muzical, iar *Odă urnei grecești* nu.

Messia a lui Pope nu este un poem muzical, dar *Cînt către David* al lui Smart reprezintă un *tour de force* muzical cu temele-i lexicale vibrante și cu explozia fortissimă a codei. Imnurile lui Crashaw şi poemele pindarice ale lui Cowley sînt muzicale prin versurile lor curgătoare și variate, folosind mai ales schema cu patru accente și anjambamentul care pare să împingă neobosit poezia înainte ; poemele strofice ale lui Herbert și odele pindarice ale lui Gray nu sînt muzicale, Skelton, Wyatt şi Dunbar sînt poeţi muzicali în vreme ce Gavin Douglas şi Surrey nu sînt. Versul aliterativ este de obicei muzical și bazat pe accent ; formele strofice complicate sînt arareori muzicale. Folosirea melosului în poezie nu implică desigur în mod necesar cunoașterea tehnicii muzicale din partea poetului, dar adeseori merge mînă în mînă cu aceasta. Un exemplu este poemul *tehnic* muzical al lui Crashaw — *Duel muzical (Musicks Duell* — o arie barocă cu acompaniament instrumental).

Uneori se întîmplă ca un anumit contact al poetului cu muzica să fi determinat tendinţa de a folosi melosul în poezie. Simţim de pildă că Southey nu și-a clarificat niciodată pe deplin remarcabilele sale experimente privind ritmul *eposului* : ar fi interesant de făcut o paralelă între incisiva listă de calităţi muzicale ale poeziei alcătuite de Milton și bîlbîiala și bîiguiala din prefaţa la *Thalaba* : „Nu vreau să folosesc melodia *improvisatorè* ; — ci numai ceva care să sugereze armonia, ceva asemănător ritmului sentimentului însuşi, — asemenea tonalităţii pe care orice poet o alege pentru poezia sa." Ideea de *melos* ne explică de asemenea intenţiile lui Wordsworth în *Peter Bell* și *Idiotul*. Părerea lui Wordsworth că ritmul reprezintă o sursă de încîntare în poezie se aplică în mod deosebit la accent, în care se manifestă cadenţa fizică a dansului. Ceea ce oferă metrul propriu-zis este mai curînd plăcerea de a vedea o formulă relativ previzibilă, realizată prin cuvinte bine alese. Versul lui Pope „Ce-a fost ades gîndit dar nicicînd așa bine spus", reprezintă o înţelegere

metrică a poeziei : ascultate, distihurile sale dau senzația unei așteptări împlinite, ceea ce este opusul facilității. Incomparabil mai marea violență a imaginilor din satirele lui Donne corespunde vigorii unui ritm construit pe accente mai energice.

Dacă ne întoarcem la celălalt grup, al poeților pe care i-am numit nemuzicali, Spenser, Pope, Keats, Tennyson, constatăm că ritmurile sînt mai lente și mai răsunătoare. Versurile cu patru accente se întîlnesc mult mai rar în *Crăiasa zînelor* decît în *Paradisul pierdut*. Metrul cel mai des folosit e alexandrinul (Nota 68). Tehnica acestui gen de poeți este foarte bine caracterizată de Johnson în teoria sa antimuzicală : „Muzica versului eroic englezesc impresionează auzul atît de vag încît poate trece lesne neobservată dacă nu se bazează pe o sudare a tuturor silabelor din fiecare vers ; această sudare poate fi obținută numai prin păstrarea limitelor fiecărui vers ca sistem distinct de sunete." Ajungem prin urmare la concluzia că, întrucît singurele elemente muzicale ale poeziei pe care le ia în considerație Johnson s-au pierdut definitiv o dată cu dispariția tonului și a cantității, poezia engleză s-ar baza mai curînd pe formule sonore decît pe un ritm cumulativ.

Relația dintre poezie și artele vizuale este poate mai puțin evidentă decît cea dintre poezie și muzică. Poeții nemuzicali sînt deseori „picturali" într-un sens foarte general : ei folosesc adesea ritmurile lor caracteristic meditative pentru a construi, bucată cu bucată, tablouri statice asemenea minuțioasei descrieri a nudului lui Venus din *Oenone* sau a complicatelor procesiuni alegorice, rupte parcă din vechile tapiserii, în *Crăiasa zînelor*. Procedeul retoric cunoscut sub numele de armonie imitativă sau onomatopee este singurul oarecum analog *opsisului*, și este descris și exemplificat de Pope în *Eseu asupra criticii :*

'Tis not enough no harshness gives offence,
The sound must seem an echo to the sense...

When Ajax strives some rock's vast weight to throw,
The line too labours, and the words move slow ;
Not so, when swift Camilla scours the plain,
Flies o'er th'unbending corn, and skims along the main.[1]

Procedeul este ușor de recunoscut și a fost remarcat în repetate rînduri de la Aristotel încoace (Nota 69), întrucît însuși filozoful îl ilustrează în tratatul său asupra retoricii cu versul lui Homer despre stînca lui Sisif, a cărui rostogolire la vale este imitată prin sunet ;

αὖτις επειτα πέδονδε Κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής[2]

Traducerea lui Pope redă acest vers prin „Thunders impetuous down and smoaks along the ground", ceea ce i-a atras măcar o dată laudele lui Johnson în ciuda faptului că acesta nu punea mare preț pe armonia imitativă. El o ridiculizează în figura criticului Dick Minim din *Idler*, care arată că termenii *bubble* și *trouble* (clăbuc și bucluc) provoacă „o umflare momentană a obrajilor, datorată reținerii răsuflării, care este apoi puternic evacuată, ca atunci cînd o persoană se joacă făcînd baloane de săpun". Această ridiculizare a onomatopeii nu demonstrează decît că ea reprezintă atît un procedeu lingvistic cît și unul poetic și că poetul se folosește de tot ceea ce oferă limba ca atare. Deși multe dintre ele s-au pierdut, engleza mai are încă numeroase efecte sonore foarte izbutite : în engleza veche poemul *Rătăcitorul* poate sugera răceala vremii cum nu o poate face nici un poem modern :

Hreosan hrim ond snaw hagle gemenged

[1] Să nu-ți zgîrie urechea nu-i deajuns, / Sunetul cată a-și găsi în sens răspuns... / Cînd Aiax vru o stîncă a clinti / Versul, el însuși pare a se trudi ; / Dar invers. repedea Camilla cînd măsoară / Cîmpia-n lung și-n lat, și peste oceane zboară.

[2] Cu tunet se prăvale și fumegă în cale.

Dar deoarece asemenea procedee sînt atît lingvistice cît și literare, ele sînt mereu recreate în vorbirea colocvială. Vorbirea colocvială de bună calitate e adeseori calificată drept „pitorească“ sau „colorată“ ambele cuvinte reprezentînd metafore din domeniul plastic. Fragmentele narative din *Huckleberry Finn* au o anumită flexibilitate imitativă pe care cele din *Tom Sawyer*, de exemplu, nu o ating niciodată :

> *...Then there was a racket of ripping and tearing and smashing, and down she goes, and the front wall of the crowd begins to roll in like a wave.*[1]

Mînuirea cea mai artistică și susținută a *opsisului* verbal în engleză se poate exemplifica prin *Crăiasa zînelor*, pe care trebuie s-o citim cu o deosebită atenție, încercînd să surprindem vizualizarea imaginii prin sunet. Astfel, în :

> *The Eugh obedient to the bender's will.*[2]

versul are în mijloc un grup de silabe neaccentuate care îl fac parcă să se lase, dîndu-i forma de arc. Cînd Una se rătăcește, ritmul pare și el s-o ia razna :

> *And Una wandring farre in woods and forrests...*[3]

Parte din efectul acestui vers se datorește rimei aproximative a cuvintelor „forrests“ și „guests“. Cînd poetul descrie un naufragiu, ritmul se frînge și el în bucăți, expirînd într-o rimă disperată :

[1] Apoi se auzi o învălmășeală de plesnituri, trosnete și pocnete; și ea se prăvăli înainte, în vreme ce zidul mulțimii prinsese a se rostogoli în față ca un val.

[2] Eugh, dînd ascultare voinței celuilalt...

[3] Și Una, rătăcind departe prin codri și păduri...

For else my feeble vessell crazd, and crackt
Through thy strong buffets and outrageous blowes.
Cannot endure, but needs it must be wrackt
On the rough rocks, or on the sandy shallowes.[1]

Atunci cînd *Florimel* îşi găseşte anevoie drumul, cititorul se trudeşte împreună cu ea citind versul :

Through the tops of the high trees she did descry...[2]

Cînd e vorba despre armonie în muzică, avem o rimă identică pe unul din puţinele cuvinte din limbă create parcă anume pentru acest subiect :

To th'instruments diuine respondence meet :
The siluer sounding instruments did meet...[3]

Cînd poetul vorbeşte despre „puntea şubredă", întîlnim :

Streight was the passage like a ploughed ridge,
That if two met, the one mote needes fall ouer the lidge.[4]

Cititorii din timpul Renaşterii gustau din plin asemenea efecte datorită faptului că învăţau în şcoală retorica : un vers nevinovat din poemul *Ianuarie* al lui Spenser, de pildă, este expediat în două vorbe de E.K. prin calificativele : „o frumoasă Epanorthosis... într-un cuvînt o Paronomasia". Sursa de inspiraţie a fragmentului din Pope citat mai sus este *Arta poetică* a lui Vida, poem mai vechi decît cele spenseriene. După Spenser, poetul care a dovedit cel mai consecvent — sau cel mai neabătut — interes pentru armonia imitativă

1 Căci bietu-mi vas, strivit şi sfărîmat. / De crîncenele-ţi lovituri izbit / nerezistînd, în valuri se scufundă / Pe stîncile-ascuţite, sau pe vaduri.

2 Prin vîrfuri înalte, ea întrezări...

3 Instrumentele-şi găsiră ecoul potrivit / Cele cu sunet argintiu cu-al lor se împletiră...

4 'ngustă era trecerea ca o brazdă arată / De se-ntîlneau doi în cale, unul musai să cadă peste punte.

a fost Cowley, care se joacă atît de mult cu ea în *Davideis*, încît provoacă un mîrîit agasat din partea lui Johnson care nu pricepea de ce un pin trebuie să fie mai înalt într-un vers alexandrin decît într-un pentametru. Totuşi, unele din efectele sonore ale lui Cowley sînt destul de interesante, cum ar fi de exemplu folosirea hemistihului pythic. Aici de exemplu trei picioare dintr-un pentametru sînt destinate contemplaţiei în tăcere :

O who shall tell, who shall describe thy Throne,
Thou great Three-One ?[1]

Primul vers din pasajul citat din Pope („Tis not enough no harshness gives offence") sugerează că uneori discordanţa sau zgomotul în vers pot fi luate drept procedee de decoraţie imitativă. Pope însuşi foloseşte voit asemenea discordanţe în acelaşi poem atunci cînd dă cumplite exemple de practici pe care le dezaprobă ; analiza acestui pasaj de către Addison în numărul 253 al *Spectator*-ului arată cît de mult interes stîrneau totuşi asemenea procedee. Iată, de exemplu, modul în care descrie Pope un geniu constipat :

And strains, from hard-bound brains, eight lines a year[2]

Spenser, desigur, foloseşte în mod constant acelaşi procedeu. O aliteraţie nepotrivită şi de prost gust arată că vorbitorul (Bragga docchio) este un mincinos şi un ipocrit,

But minds of mortall men are muchell mard,
And mou'd amisse with massie mucks vnmeet regard,[3]

iar cînd prefăcuta Duessa îl ademeneşte pe Sfîntul Gheorghe, cu greu s-ar fi putut găsi o structură gramaticală mai stîlcită, ritm şi asonanţe mai stîngace. Urechea deli-

[1] O, putea-va cineva istorisi sau zugrăvi Tronu-Ţi / Tu, măreaţă Trinitate ?
[2] Şi stoarce dintr-o minte-ngustă, opt versuri într-un an.
[3] Dar mintea muritorilor e aşa de-ntunecată. / Şi prost zidită.

cată a cavalerului ar fi trebuit să-l avertizeze că ceva nu e în regulă :

Yet thus perforce he bids me do, or die.
Die is my dew, yet rew my wretched state
You... [1]

Anumite procedee imitative au devenit clişee în toate limbile, majoritatea lor fiind prea cunoscute în engleză pentru a mai fi nevoie să le repetăm aici : versurile frînte măresc viteza, ritmurile trohaice sugerează o cădere ş.a.m.d. Fondul principal de cuvinte al englezei este în general format din cuvinte monosilabice și un asemenea cuvînt are întotdeauna un accent propriu, oricît ar fi de slab. Deci cuvintele latinești polisilabice atunci cînd sînt folosite cu măestrie au funcția ritmică de a descongestiona ritmul în opoziție cu efectul de uruit greoi și monoton dintr-un vers ca „When ten low words oft creep in one dull line“ [2] (Nota 70). Un produs secundar al acestui fenomen mai întîrziat din engleză poate fi totuşi util : așa numitul vers frînt avînd un spondeu în mijloc a slujit încă din timpul englezei vechi (cînd se numea tipul C în clasificarea lui Sievers) pentru a sugera amenințarea sau presimțirea :

Thy wishes then dare not be told. (Wyatt)[3]
Depending from on high, dreadful to sight. (Spenser)[4]
Which tasted works knowledge of good and evil.
(Milton) [5]

Armonia imitativă poate fi desigur folosită din cînd în cînd în orice formă literară dar în poezie ca efect continuu ea pare să aparțină în mod firesc *eposului,*

[1] Şi totuşi mă sileşte la faptă sau de nu, la moarte, jalnica-mi stare / Moartea mi-e balanța şi totuși / Tu...

[2] Cînd zece cuvinte nevrednice adesea se strecoară-ntr-un vers nesărat.

[3] Şi-atunci nici nu cutezi dorințele-a-ți rosti.

[4] Din hăuri atîrnînd, cumplite la vedere.

[5] De-l guşti, te-nvață şi de bine şi de rău.

unde ia forma unor abateri de la un tipar normal continuu. Dramaturgii și prozatorii o folosesc foarte rar: la Shakespeare ea apare numai cu o funcție precisă, ca atunci cînd Lear apostrofează furtuna cu propriile ei accente. În lirică folosirea ei are efectul unui *tour de force*, care captivează interesul cititorului și transformă poemul într-o epigramă. Un exemplu ar fi scurta dar scînteietoarea poezie *Fierarii*, aparținînd secolului al XIV-lea, care întrebuințează versul aliterativ pentru a sugera bătaia ciocanului.

Swarte smekyd smethes smateryd wyth smoke
Dryue me to deth wyth den of here dyntes...

Din cînd în cînd apar în istoria retoricii teorii care susțin relația „naturală" dintre sunet și sens. Este puțin probabil ca o asemenea relație naturală să existe, dar nu putem nega faptul că poetul dezvoltă și exploatează elementele onomatopeice ale limbii. Este mai simplu să concepem armonia imitativă ca o aplicare specială a unei cerințe retorice similare cantității din poezia antică, dar ea ar putea fi descrisă mai bine drept „calitate": formulele asonanțelor produse de vocale și consoane. Nu este greu să deosebim un *epos* caracterizat printr-o formulă sonoră sau „calitate" continuă de felul lui *Hyperion* de un *epos* ca *Țara scufiilor de noapte roșii*, unde sunetul are în primul rînd funcția de a sluji sensul și este în consecință mai înrudit cu proza. Atunci cînd unul și același poem are două versiuni la fel de izbutite care diferă ca textură sonoră, cum ar fi prologul lui Chaucer la *Legenda femeilor vestite*, este evident că nu avem de-a face cu o formulă sonoră consecventă.

Principala cauză a folosirii greșite a termenului muzical în critica literară izvorăște din faptul că cercetătorii au rareori în vedere muzica datînd din aceeași perioadă cu poezia pe care o analizează, cu ritmurile ei dansante și relieful bazat pe intensitate, preocupați fiind în schimb de structura muzicii clasice (cel mai

adesea necunoscută lor), mai apropiată probabil de cîntec și de relieful bazat pe înălțimea sunetelor. Am insistat asupra armoniei imitative deoarece ea scoate în evidență faptul că, în timp ce în poezia clasică formula sonoră sau cantitatea, fiind un element al repetiției, face parte din *melos*, în poezia modernă el aparține *opsisului*.

RITMUL CONTINUITĂȚII : PROZA

În fiecare poezie sînt perceptibile cel puțin două ritmuri distincte. Unul este ritmul recurent, după cum am arătat o structură complexă formată din accent, metru și formulă sonoră. Celălalt este ritmul semantic al sensului sau ceea ce se înțelege de obicei prin ritm al prozei. Exagerîndu-l pe cel dintîi prin scandarea poeziei cu voce tare vom obține o melopee; dacă-l exagerăm pe cel de-al doilea, produsul va fi „o proză absurd de pompoasă" ca să folosim expresia lui Bernard Shaw referitoare la felul în care se rosteau pe vremea lui replicile lui Shakespeare. Cînd ritmul recurent este primordial sau predominant avem de-a face cu *eposul* în versuri, iar cînd întîietatea o are ritmul semantic avem de-a face cu proza. Proza literară se naște din folosirea în cadrul literaturii a unor forme specifice scrierilor discursive sau asertorii. Tratatele în versuri oricît ar fi de „apoetice", sînt totuși invariabil considerate opere literare.

Secolul al XVI-lea a fost o perioadă de experimente poetice în special în domeniul *eposului* în versuri sau al ritmului cugător, ca să folosim termenul lui Hopkins. Influența *melosului* a dus la dezvoltarea versului alb, iar cea a *opsisului* la crearea strofei spenseriene și a hexametrului lui Drayton (faptul că *Polyolbion* este un poem descriptiv ar putea justifica alegerea acestui tip de versificație de către Drayton). Ca în toate perioadele experimentale au existat și eșecuri, ca de exem-

plu *Fomana păsărarului,*[1] care au rămas un timp la modă, fiind mai apoi abandonate. *Eposul* în proză, adică proza inițial concepută ca oratorie, reflectă dominația culturală a *eposului :* de obicei este considerat doar o formă auxiliară a exprimării orale, a cărei treaptă supremă o constituie versul și asociat cu stilul inferior sau în cel mai bun caz mijlociu. Metafora lui Milton: „șezînd aici dedesubt în ambianța răcoroasă a prozei" îl caracterizează perfect. Iată de ce orice încercare de a învesti proza cu o anumită noblețe literară se reduce mai întotdeauna la transformarea ei în vers.

Jeremy Bentham este celebru pentru deosebirea pe care a făcut-o între proză și poezie, bazîndu-se pe faptul că în proză rîndurile merg pînă la marginea paginii. Asemenea multor observații simpliste, această afirmație conține un adevăr pe care o erudiție prea pretențioasă l-ar putea trece cu vederea. Ritmul prozei este continuu și nu recurent, acest fapt fiind indicat de întreruperea pur mecanică a rîndurilor prozei pe pagina tipărită. Desigur, orice prozator știe că scrierea lor nu este un proces tot atît de mecanic cum e tipărirea și că se poate ca prin tipărire ritmul propoziției să aibă de suferit sau chiar să fie distrus dacă un cuvînt important e așezat la capătul unui rînd în loc de începutul rîndului următor, sau dacă un cuvînt care trebuie să primească un singur accent puternic e scris cu linioară ș.a.m.d. Însă soarta prozatorului atîrnă în mare măsură de hazard, afară numai de cazul în care este dispus să se revolte împotriva propriului său destin așa cum a procedat Mallarmé în poemul său *Coup des Dés.* Valorile prozei oratorice renascentiste, cu multiplele aspecte recurente ale ritmului său, trec deseori neobservate din cauza tipăririi continue pe pagină. Forma de tipărire pentru cîntul antifonal a cărților religioase ne oferă un bun exemplu.

[1] Alternarea unui vers de 12 silabe cu unul de 14 silabe.

He distastes religion as a sad thing
and is six years elder for a thought of heaven.
He scorns and fears, and yet hopes for old age,
but dare not imagine it with wrinkles...
He offers you his blood today in Kindness,
and is ready to take yours tomorrow.
He does seldom anything which he wishes not to do again,
and is only wise after misfortune [1]

Eufuismul folosește și el toate procedeele indicate în manualele de retorică, inclusiv rima, echilibrul metric și aliterația, considerate de obicei prerogative ale versului. Proza ciceroniană se baza pe un ritm periodic și un echilibru aproape metric al propozițiilor. În operele în proză compuse în mod deliberat ca exerciții retorice, ca de pildă *Incinerarea în urnă* a lui Browne putem distinge unități ritmice recurente, asemănătoare *clausulaelor* lui Cicero : „Frumos ferecate în sticlă", „cumplitele certuri la Roma" sînt exemple de folosire a anapestului. În versiunea din 1611 a Bibliei, versetele sînt adesea tipărite sub forma unor paragrafe separate : fără îndoială aceasta avea în primul rînd menirea de a-i ajuta pe predicatori, dar totodată ritmul prozei este astfel mult mai bine pus în evidență decît într-un text tipărit obișnuit. Ritmul unora din eseurile lui Bacon, îndeosebi, a celor timpurii și mai bogate în aforisme, ar deveni și mai pregnant dacă fiecare propoziție ar constitui un paragraf separat.

O dată cu începutul secolului al XVII-lea, perioada experimentelor cu ritm curgător a luat sfîrșit, fiind

[1] *Găsind-o întristătoare, religia nu-i place,*
și-i șase ani prea vîrstnic spre a se gîndi la ceruri
Se teme și hulește, rîvnind să aibă totuși viață lungă,
deși nu cutează a-și închipui obrazul zbîrcit al bătrîneții...

Plin de bunătate îți dăruiește azi sîngele său
și mîine este gata pe al tău să îl răpească.
Arareori face un lucru fără a dori să-l facă iarăși,
și dobîndește minte abia după un necaz...

urmată de o perioadă experimentală în domeniul prozei. Aceasta a început cu proza atică sau „buestrul senecan“ (Nota 71), o reacție împotriva retoricii formale cvasiritmate a ciceronienilor, în scopul introducerii unui stil oral mai firesc. Dryden realizează eliberarea prozei de sub dominația măsurii regulate și cristalizează un ritm semantic propriu prozei. Iată de ce Matthew Arnold nu greșea spunînd că epoca lui Dryden și Pope a fost epoca prozei și rațiunii, nu pentru că poezia ar fi fost prozaică, ci pentru că proza se realizează pe deplin. Unul dintre cele mai ciudate fapte de istorie literară este că faimoasa descoperire a domnului Jourdain reprezintă *cu adevărat* o descoperire, și încă una pe care literatura nu pare s-o facă decît într-un stadiu avansat de dezvoltare.

Afirmînd că ritmul specific al prozei se conturează mai bine începînd cu Dryden nu vrem să spunem desigur că în acea perioadă s-a scris o proză *mai bună*, deși poate că cititorul nu mai are nevoie să fie pus în gardă împotriva sentințelor prea pripite. Devine însă din ce în ce mai evident că proza este în sine un mediu translucid : forma ei cea mai pură — adică la cealaltă extremitate față de *epos* și de alte influențe metrice — este și cea mai puțin izbitoare, lăsînd conținutul să se pună în valoare, la fel cu geamul vitrinei unui magazin. Este de la sine înțeles că o asemenea claritate neutră nu are nimic de-a face cu monotonia, deoarece monotonia este întotdeauna opacă. Iată de ce, deși nu există nici un motiv *literar* care să împiedice pe scriitor să dea prozei sale un caracter cît mai retoric dacă socotește el de cuviință, retorismul e supărător atunci cînd proza servește unor scopuri extraliterare. Cam la aceasta se referă afirmația că este imposibil să spui adevărul într-un stil asemănător celui utilizat de Macaulay — deși nu Macaulay este scriitorul căruia i se aplică cel mai bine această afirmație. O proză manieristă nu este destul de flexibilă pentru a îndeplini funcția pur descriptivă a prozei : ea simplifică și simetrizează prea mult materialul. Nici chiar Gibbon nu se poate opri să nu

sacrifice caracterizarea indispensabilă a unui fapt de dragul unei antiteze. Acest principiu acționează într-o oarecare măsură chiar în sfera literaturii : analizînd romanțurile eufuiste de pildă, ne dăm seama cît de greu se poate construi o narațiune în stilul eufuist. Eufuismul s-a dezvoltat din forme oratorice și a continuat să fie cel mai potrivit mijloc de exprimare a tiradei : scriitorul eufuist se agață de orice prilej pentru a recădea în monolog.

Pe scurt deci, proza retorică slujește prin însăși natura sa cele două scopuri ale retoricii, ornamentul și persuasiunea. Dar deoarece aceste două scopuri sînt într-un contrast psihologic, efectul prozei persuasive este deseori neutralizat de însăși ornamentația ei care prin efectul ei estetic facilitează persuasiunea. Frumusețea scrierilor religioase ale lui Jeremy Taylor este un factor contemplativ care l-a făcut să se mențină continuu între granițele literaturii în loc să treacă în domeniul dinamic, al persuasiunii propriu-zise. Acest principiu nu se limitează nici pe departe numai la Taylor : chiar și în congregația anglo-saxonă a lui Wulfstan (Nota 72) trebuie să fi existat cîțiva rafinați savanți cu vederi laice care se gîndeau mai mult la iscusința predicatorului în mînuirea versului aliterat decît la iertarea păcatelor :

Her syndan mannslagan ond maegslagan ond maesserbanan ond mynsterhatan, ond her syndan mansworan ond morthorwyrhtan, ond her syndan myltestran ond bearnmyrthran ond fule forlegene horingas manage, ond her syndan wiccan ond waelcyrian, ond her syndan ryperas ond reaferas ond worolstruderas, ond, hraedest is to cwethenne, mana ond misdaeda ungerim ealra.

Aici ne ocupăm de proza literară : vom face referiri la ritmul prozei neliterare într-unul din capitolele următoare ale eseului. Printre caracteristicile melosului în proză se numără tendința de a construi fraze lungi, formate din sintagme scurte și propoziții coordonate, de a combina repetiția emfatică cu un ritm dinamic linear, de a folosi invectiva, inventarele exhaustive și de a ex-

prima procesul sau dezvoltarea gîndirii în locul înşiruirii cuvintelor ca rezultat logic al gîndirii. Rabelais este unul dintre cei mai mari maeştri ai *melosului* în proză : minunatul banchet din capitolul al V-lea al primei sale cărţi este, după părerea mea muzical din punct de vedere tehnic, un fel de libret pe muzica lui Jannequin. În engleză îl avem pe Burton despre care se spune că se distra coborînd la rîul Isis şi ascultînd cum înjurau barcagiii. Poate că vizitele sale aveau un scop profesional, căci calităţile stilului său sînt esenţialmente calităţile unei înjurături care se respectă : un simţ alert al ritmului, slăbiciune pentru invectivă şi enumerare, un vocabular nelimitat, tendinţa de a gîndi în unităţi accentuate scurte şi o cunoaştere enciclopedică a celor două domenii care se pretează la invectivă, teologia şi igiena personală. Toate acestea, în afară de ultima, sînt caracteristici muzicale.

Proza lui Milton, asemenea versului său, este în forma ei cea mai reuşită „o adevărată desfătare muzicală" deşi, desigur, de un gen cu totul deosebit. Uriaşele fraze periodice cu izbucniri de propoziţii scurte, variaţiile de viteză a ritmului în cadrul acestor fraze, acumularea retorică a unor epitete încărcate emoţional, efectul sonor puternic al peroraţiilor, asemănătoare unor coda beethoveniene — iată cîteva din trăsăturile prozei sale. Sterne rămîne totuşi cel mai mare maestru al *melosului* în proză înainte de apariţia tehnicii moderne, a „fluxului de conştiinţă" care prezintă gîndirea ca pe un proces.

La Proust, această tehnică ia forma unei împletiri wagneriene de leit-motive. La Gertrude Stein o prolixitate voită a limbajului conferă cuvintelor ceva din capacitatea repetitivă pe care o are muzica. Dar desigur Joyce este cel care a făcut cele mai elaborate experimente în domeniul *melosului* iar scena barului din Ulysse (cea intitulată „Sirenele" în comentariul lui Stuart Gilbert) dovedeşte, în ciuda caracterului ei oarecum acrobatic, că analogia cu muzica a tehnicilor mai sus menţionate nu este o simplă fantezie. Analogia este acceptată şi de Wyndham Lewis, de exemplu, a cărui *Oameni fără artă*

a fost scrisă în mod evident ca un manifest în sprijinul *opsisului*. Ici-colo putem distinge o tendinţă către melos chiar şi la scriitorii de obicei consideraţi nemuzicali. Cînd în pasajele retorice din *Sartor Resartus*, de exemplu, dăm peste o frază ca „din mijlocul acestei mase confuze de elegii şi eulogii cu smintitele lor marafeturi petrarchiene şi werteriene risipite în chip smintit printre tot soiul de materii cu desăvîrşire străine", se poate vedea că unele din procedeele eufuismului nu sînt folosite pentru a realiza un echilibru simetric ca în cazul stilului eufuistic autentic, ci pentru o accentuare lineară.

În proză, ca şi în poezie, scriitorii cel mai adesea etichetaţi muzicali în sensul sentimental al cuvîntului sînt de fapt cel mai departe de muzica adevărată. Tendinţa către *opsis* la scriitori ca De Quencey, Pater, Ruskin şi Morris, pentru a da doar cîteva exemple la întîmplare, reprezintă doar atracţia către o descriere picturală artificială şi către comparaţii lungi decorative, dar cea de-a două tendinţă nu o defineşte pe prima : nu putem judeca calitatea stilului după alegerea subiectului. Adevărata diferenţă constă mai curînd în felul în care este concepută fraza. Frazele lungi din romanele de maturitate ale lui Henry James sînt ele însele şi container şi conţinut : toate atributivele şi parantezele îşi au locul într-un tipar precis şi pe măsură ce se exprimă ideile, înţelegerea textului devine simultană, în loc de a constitui un proces linear. Ceea ce ni se explică este întors pe toate feţele şi considerat din toate unghiurile dar în acelaşi timp se află şi s-a aflat în întregime acolo de la început, ca să spunem aşa. Şi la Conrad dislocările naraţiunii — prin flashback-uri şi anticipări în trecut sau în viitor după cum spunea el însuşi — sînt menite să ne distragă atenţia de la urmărirea povestirii în sine şi să ne-o concentreze asupra situaţiei centrale. Expresia sa „mai presus de orice să te facă să vezi" conţine o metaforă vizuală care-şi păstrează mult din sensul ei original. Dislocările naraţiunii în *Tristram Shandy* au un efect contrar : ele ne distrag atenţia de la situaţia exterioară şi ne-o con-

centrează asupra procesului nașterii ei în mintea scriitorului.

Deoarece proza este prin ea însăși un mediu translucid, relativ puțini prozatori manifestă o tendință pronunțată într-o direcție sau cealaltă. În general, atunci cînd un anumit „stil“ sau o idiosincrazie retorică a structurii verbale e foarte evidentă avem de-a face mai întotdeauna sau cu *melosul* sau cu *opsisul*. Browne și Jeremy Taylor sînt tot atît de înclinați către *opsis* pe cît sînt Burton și Milton către *melos*: comentariul făcut de un personaj dintr-o povestire de O' Henry pe marginea scrierilor lui Taylor („De ce nu scrie cineva și cuvintele?“) se referă la ceva analog nu muzicii, ci formulei sonore de tip tennysonian.

Am putea poate risca o generalizare, și anume că principala pondere a influenței clasice înclină spre *opsis* datorită faptului că o limbă flexionară permite o mai mare libertate în ordinea cuvintelor decît engleza sau franceza modernă și astfel sîntem tentați să concepem simultan fraza cu toate părțile sale. Chiar și la Cicero, care este orator, „echilibrul“ sare în ochi iar echilibrul implică o neutralizare a mișcării lineare. În latina tîrzie începe să fie vizibilă o nouă modalitate de propulsie lineară și aceasta ne face să ne gîndim la civilizația teutonică nouă, cu versul său aliterativ și muzica bazată pe accentul frazei, pe atunci încă într-un stadiu embrionar. Astfel la Cassiodorus (Nota 73) cuvintele cheie și accentele aliterative sună și răsună ca un ecou în cadrul frazelor pompoase :

Hinc etiam appellatam aestimamus chordam, quod facile corda moveat : ubi tenta vocum collecta est sub diversitate concordia, ut vicina chorda pulsata alteram faciat sponte contremiscere, quam nullam contigit attigisse.

RITMUL CONGRUENȚEI : TEATRUL

În toate structurile literare se manifestă o anumită prezență pe care am putea-o numi prezența unei per-

soane sau voci — ceva diferit de adresarea directă, deși înrudit cu aceasta. Cînd această prezență este vocea autorului însuși, îi dăm numele de stil : *le style c'est l'homme* este o axiomă universal acceptată. Acest mod de a concepe stilul se bazează pe faptul că fiecare scriitor are un ritm propriu, așa cum are un scris și o imagistică proprie, care se poate manifesta în cele mai variate direcții, începînd cu preferința sa pentru anumite vocale și consoane și pînă la repetarea frecventă a două sau trei arhetipuri. Stilul este, desigur, o caracteristică a literaturii în general, dar el poate fi perceput sub forma sa cea mai pură în proza tematică : de fapt este cel mai de seamă termen literar aplicabil la operele în proză calificate în general drept neliterare. Perioada de înflorire a stilului a fost sfîrșitul epocii victoriene, cînd legătura primordială dintre scris și personalitate constituia principiul fundamental al criticii. În roman sîntem puși în fața unei probleme mai complexe : trebuie să se facă auzită vocea personajelor fictive și nu a autorului, iar uneori dialogul și narațiunea sînt atît de deosebite una de cealaltă încît cartea pare scrisă în două limbi diferite. Adaptarea stilului la un anumit personaj sau subiect este cunoscută sub numele de congruență sau concordanță dintre stil și conținut. Această congruență este în general vocea *etică* a poetului, prefacerea propriei sale voci pentru a imita vocea unui personaj sau a realiza modulațiile cerute de un anumit subiect sau o anumită atmosferă. Și cum forma cea mai pură a stilului se află în proza discursivă, iar congruența este în mod evident cel mai bine exprimată în teatru, acolo unde poetul nu apare în carne și oase, teatrul ar putea fi descris din acest punct de vedere ca fiind un *epos* sau o ficțiune redusă la congruență.

Drama reprezintă o imitare a dialogului sau conversației, iar retorica conversației trebuie evident să fie cît mai curgătoare, incluzînd o varietate mare de tipuri, de la vorbirea în clișee pînă la asaltul și eschiva verbală care poartă numele de stichomythie, cînd e în vers regulat ; trebuie să facă față unei duble dificultăți — ace-

ea de a exprima firea vorbitorului și ritmul vorbirii, adaptîndu-le în același timp situației și stării de spirit a celorlalți vorbitori. În drama elisabetană centrul de greutate, ca să spunem așa, se află undeva între *eposul* în versuri și proză, astfel că se poate deplasa cu ușurință de la unul la celălalt în funcție de cerințele congruenței, care depind în primul rînd de poziția socială a personajului și de tipul de piesă. Proza constituie mijlocul de expresie al comediei și al stărilor sociale inferioare și în veacurile mai apropiate de noi, pe măsură ce eposul dispare cedînd locul ficțiunii, comedia și proza dovedesc o putere de adaptare la condițiile noi, care lipsește cu desăvîrșire tragediei și eposului în versuri.

Cu toate acestea, chiar și în comedia în proză unde stilul elevat al retoricii adecvat personajelor aparținînd claselor sus-puse a dispărut în mare măsură, rămîne încă de rezolvat problema tehnică a redării în proză a unor calități pe care drama poetică le-ar evidenția prin vers : demnitatea, pasiunea, întorsăturile de stil savante (cele care au probabil cea mai mare importanță) și patosul. Comedia în proză reușește deseori să satisfacă aceste cerințe prin crearea unui stil epigramatic elaborat, în care reapare structura antitetică și repetitivă a prozei retorice. Aproape toți marii autori de comedii engleze de la Congreve la O' Casey au fost irlandezi, tradiția retorică supraviețuind mai mult în Irlanda. Proza dramatică a lui Synge este și ea considerată manierism literar (Nota 74), în ciuda faptului că reproduce ritmul specific vorbirii țăranilor irlandezi. Pe de altă parte, un ritm poetic ca cel al lui Browning, în secolul al XIX-lea, sau al lui Eliot și Fry în secolul nostru pare să rezolve problema incompatibilității dintre *epos* și proză cu mult mai puțin efort. Ne întrebăm chiar dacă butada lui Shaw cum că este mai ușor să scrii o piesă în versuri albe decît în proză nu conține un dram de adevăr. Impresia de nefiresc și artificial pe care o lasă mare parte din dramele moderne în

versuri ar rezulta în acest caz din încercarea de a crea o modalitate retorică neadecvată, care a pierdut de mult contactul cu ritmurile conversației firești, așa cum foarte rar se întîlnește în drama elisabetană oricît ar fi ea de stilizată.

Încercarea de a găsi un echivalent de versificație ritmurilor conversației nu i-a atras pe mulți dintre romantici sau victorieni. Cei care studiază engleza sînt deseori îndemnați, după moda romantică, să folosească cît mai multe cuvinte scurte de origină anglo-saxonă pe motiv că ele fac limbajul mai concret, dar un stil bazat pe cuvinte simple anglo-saxone poate fi cît se poate de artificial. Samuel Johnson rămîne familiar și sfătos chiar și atunci cînd folosește un stil foarte bombastic, spre deosebire de un romanț al lui William Morris. Engleza cultă vorbită în zilele noastre, cu mulțimea de cuvinte lungi abstracte și termeni tehnici și cu accentuarea cuvintelor scurte, constituie o sporovăială polisilabică ce merge mult mai ușor în proză decît în vers. Cărțile profetice ale lui Blake reprezintă una dintre foarte puținele încercări reușite de a introduce ritmul conversației în poezie — atît de reușită încît mulți critici se întreabă încă dacă ele sînt „cu adevărat" poezie. Părerea lui Blake că un vers mai lung decît pentametrul ar putea reprezenta vorbirea colocvială literară în versuri se alătură experimentelor cu hexametri ale lui Clough și Bridges, menite să surprindă același gen de ritm deși, cel puțin la Clough, avem senzația că o respectare strictă a metrului dă un fel de tangaj accentului. În ritmul versurilor din *Cocteilul*, piesă care prefigurează poate cel mai bine crearea unui nou centru de greutate al ritmului în vorbirea modernă, undeva între poezie și proză, ne întoarcem la o schemă foarte apropiată de vechiul vers cu patru accente. Poate că ceea ce se conturează aici este un vers lung cu șase sau șapte picioare accentuate care poate fi în sfîrșit adaptat dialogului vorbit prin împărțirea în două.

Problema *melosului* și *opsisului* în dramă nu prezintă dificultăți deosebite : *melosul* reprezintă muzica în sine, iar *opsisul* se concretizează în decor și costume.

RITMUL ASOCIAȚIEI : LIRICA

În succesiunea istorică a modurilor, fiecare gen pare să cîștige pe rînd o oarecare întîietate. Modurile mitic și romantic se exprimă mai ales prin *epos* iar în modul mimetic superior formarea unei noi conștiințe naționale și reînvierea retoricii laice aduc pe primul plan drama tradițională. Modul mimetic inferior introduce „ficțiunea" și utilizarea mai largă a prozei, al cărei ritm începe în cele din urmă să influențeze poezia. Teoria lui Wordsworth care susține că, lăsînd la o parte măsura, *lexisul* poeziei și al prozei sînt identice, constituie un manifest al acestui mod. Lirica este acel gen literar în care poetul, asemenea ironistului, întoarce spatele publicului. Totodată, acest gen pune în evidență cît se poate de clar esența ipotetică a literaturii și aspectele literale ale narațiunii și sensului — ordinea cuvintelor și respectiv tiparul verbal. Se pare că genul liric are o legătură foarte strînsă cu modul ironic și cu nivelul literal al sensului. Să luăm un vers la întîmplare ca de exemplu începutul discursului lui Claudio din *După faptă și răsplată :*

Ay, but to die and go' we know not where.[1]

Percepem desigur ritmul metric ca fiind un pentametru iambic rostit sub forma unui vers cu patru accente. Percepem, de asemenea, ritmul semantic specific prozei și distingem și ceea ce am putea numi ritmul congruenței, al reprezentării verbale a groazei omului în fața morții. Dar ascultînd versul cu foarte mare atenție, mai putem

[1] Da, dar să mor și să mă-ndrept nu știu spre ce tărîm...

deosebi şi un alt ritm, oracolar, meditativ, neregulat, imprevizibil şi esenţialmente discontinuu, care rezultă din coincidenţele interne ale tiparului sonor :

Ay :
But to die...
and go
we know
not where...

Aşa cum ritmul semantic este dominanta motrice a prozei iar cel metric a *eposului*, ritmul oracolar pare să fie dominanta motrice a liricii. Mişcarea prozei îşi are în mod firesc centrul de gravitate în conştiinţă : autorul discursiv scrie sub impulsul voinţei iar prozatorul literar imită acest proces voliţional. În *eposul* în versuri, alegerea unui anumit metru determină forma organizării retorice : deprinderea poetului de a gîndi în acest metru devine *inconştientă*, dîndu-i în acest fel posibilitatea să realizeze în acelaşi timp şi alte lucruri, ca înlănţuirea narativă, expunerea unor idei sau schimbările cerute de congruenţă. Nici unul dintre aceste elemente luat în sine nu pare să corespundă pe de-a întregul conceptului nostru de creaţie poetică, şi anume un proces retoric asociativ care se conturează mai cu seamă dincolo de pragul conştiinţei, pe fondul unui amalgam de asociaţii de cuvinte, sunete, sensuri din memorie, asemănătoare stării de vis. Din toate acestea rezultă fuziunea dintre sunet şi sens, specifică liricii. La fel ca în vis, asociaţiile verbale sînt supuse unui control pe care l-am putea numi „principiul plauzibilităţii", acea necesitate de a da acestora o formă definită, care să poată fi acceptată de conştiinţa trează a poetului şi a cititorului, necesitatea de a se adapta la semnalele semantice ale limbajului asertiv, astfel încît ele să poată deveni inteligibile. Se pare totuşi că ritmul asociativ continuă să păstreze o legătură cu visul, corespunzătoare legăturii dintre dramă şi ritual. Ritmul sociativ poate fi descoperit în cele mai variate scrieri alături de celelalte ritmuri : rearan-

jarea grafică a fragmentului din Pater, de către Yeats la începutul *Antologiei poeziei moderne ediţia Oxford* arată modul în care acest ritm poate fi extras din proză.

Unitatea lirică cea mai firească este unitatea discontinuă a strofei; în perioadele de început, majoritatea poemelor lirice tindeau să fie alcătuite din tipare strofice destul de regulate, reflectînd dominaţia *eposului. Eposul* strofic, de genul celui cultivat în romanţul cavaleresc, se apropie de obicei mult mai mult decît *eposul* linear de atmosfera unei lumi de vis. O dată cu apariţia romantismului începe să se impună tot mai mult ideea că „adevărata voce a sentimentului" (Nota 75) este imprevizibilă şi că ritmul ei este neregulat. *Principiul poetic* al lui Pope susţine că poezia este esenţialmente pythică şi discontinuă, şi că esenţa ei este modalitatea lirică, în timp ce *eposul* în versuri constă de fapt dintr-o serie de pasaje lirice unite prin pasaje de proză versificată. Acesta este manifestul epocii ironice, tot aşa cum *Prefaţa* lui Wordsworth constituie manifestul epocii mimeticului inferior; el prevesteşte apariţia unei a treia faze de experimente tehnice în literatura engleză al cărei scop este de a da autonomie ritmului distinctiv al liricii. Versul „liber" nu reprezintă numai o reacţie împotriva convenţiilor metrului regulat şi *eposului*, ci şi un mod nou de manifestare al unui ritm independent, la fel de diferit şi de ritmul clasic şi de proză. Dacă nu recunoaştem acest al treilea ritm nu vom mai avea cum riposta la obiecţia naivă că poezia devine proză atunci cînd îşi pierde ritmul regulat.

Folosirea mai liberă a rimei la Emily Dickinson, precum şi a structurii strofice la Yeats, sînt menite nu atît să producă neregularităţi în tiparul metric, cît să redea cu mai multă pregnanţă ritmul liric. Termenul lui Hopkins de „ritm pulsant" are o puternică afinitate cu lirica, în aceeaşi măsură în care „ritmul curgător" se asociază cu *eposul*. Teoriile şi procedeele lui Pound, începînd cu imagismul din prima perioadă de creaţie şi pînă la pastişa discontinuă din *Cînturi* (precedată de o

jumătate de secol de experimente în literatura franceză și engleză în direcția „fragmentării“ sau liricizării *eposului)* constituie teorii și procedee axate pe genul liric. Analiza retorică bazată pe ambiguitate în „critica nouă“ se concentrează și ea în jurul genului liric, căutînd adesea să extragă exclusiv ritmul liric din toate celelalte genuri. În secolul al XX-lea poeții cei mai apreciați și priviți ca avangardiști sînt cu precădere cei care au mînuit cu măiestrie acea inefabilă, meditativă, sugestivă și centripetă magie a cuvîntului care rezultă din descătușarea ritmului liric. În decursul acestei evoluții ritmul asociativ a devenit mai flexibil renunțînd la baza romantică a stilului său și orientîndu-se către un nou tip de convenție subiectivizată.

Lirica se asociază prin tradiție mai ales cu muzica. Grecii dădeau numele de *ta mele* poeziilor lirice, ceea ce se poate traduce prin „poeme care urmează a fi cîntate“ ; în timpul Renașterii, lirica se asocia întotdeauna cu lira și cu lăuta iar eseul lui Pope amintit mai înainte pune un accent deosebit pe importanța muzicii în poezie, accent care compensează prin tărie, lipsa de precizie. Nu trebuie totuși să uităm că atunci cînd un poem este „cîntat“, cel puțin în sensul muzical modern, organizarea sa ritmică este preluată de muzică. Cuvintele unui poem „cantabil“ sînt în general neutre și convenționale, iar cîntecul modern preia din muzică accentul bazat pe intensitate, nemairămînînd aproape nimic din accentele bazate pe înălțime, care marchează dominația muzicii de către poezie. Iată de ce o imagine mai clară a liricii s-ar obține dacă am traduce *ta mele* prin „poeme care urmează a fi intonate“ căci intonarea sau ceea ce Yeats numea cantilenă, accentuează cuvintele în sine. Poeții moderni care, asemenea lui Yeats, doresc ca poemele lor să fie intonate, sînt adesea tocmai cei care se feresc cel mai mult de decorațiunile muzicale.

Istoria muzicii dezvăluie o tendință frecventă de a dezvolta structuri contrapunctice complicate, care duc în muzica vocală la anihilarea aproape completă a cu-

vintelor. Se remarcă de asemenea și tendința contrarie de a reface sau simplifica structurile muzicale pentru a scoate mai mult în relief cuvintele. Acest fenomen a fost uneori rezultatul influenței religiei dar și al literaturii. Putem privi de exemplu madrigalul ca pe o specie aflată la limita subordonării poeziei față de muzică. În madrigal ritmul poetic dispare, pe măsură ce cuvintele sînt reluate pe rînd de fiecare voce, iar imagistica este exprimată prin procedee pe care le numim de obicei muzică programatică. Există însă pasaje întregi cu cuvinte fără sens sau întreaga colecție poate avea subtitlul „pentru voci sau viole“, ceea ce arată că textul poate fi eliminat complet. Reacția poeților față de această reducere a cuvintelor se concretizează în sprijinul pe care l-au dat manierei secolului al XVII-lea, de izolare a cuvintelor în cadrul unei singure linii melodice, manieră ce a făcut posibilă dezvoltarea operei. Desigur, aceasta ne apropie mai mult de poezie, deși muzica predomină încă în ceea ce privește ritmul. Dar cu cît compozitorul tinde să accentueze mai mult ritmul verbal al poemului, cu atît se apropie mai mult de scandare — adevărata bază ritmică a liricii. Henry Lawes a făcut unele experimente în această direcție, cîștigînd admirația lui Milton iar înalta apreciere a operei lui Wagner exprimată de mulți *symbolistes* se baza în mod evident pe ideea (dacă putem spune că o idee atît de eronată poate constitui o bază) că acesta încerca să identifice sau cel puțin să lege cît mai strîns ritmul muzicii de ritmul poeziei.

Constatînd așadar că lirica se învecinează de o parte cu muzica, avînd în centrul său accentuarea verbală propriu-zisă exprimată prin cantilenă, putem trage concluzia că de cealaltă parte ea se învecinează cu artele plastice, între ele stabilindu-se o relație la fel de importantă ca și cea dintîi. Expresia parțială a acestei relații este reprezentarea grafică a unui poem liric pe pagina tipărită unde cititorul poate, ca să spunem așa, nu numai să-l audă dar și să-l vadă. Aranjarea strofică conferă

liricii un tipar vizibil foarte deosebit de cel al *eposului*, unde versurile au aproximativ aceeași lungime, și totodată, desigur, diferit de proză. În orice caz există mii de poeme lirice axate atît de mult pe imaginile vizuale încît putem spune că ele ar putea fi reprezentate prin tablouri. În poemul-vignetă avem un tablou în toată puterea cuvîntului, iar poetul-pictor Blake, ale cărui poeme lirice gravate urmează această tradiție, joacă în lirică un rol similar cu cel al poeților-compozitori Campion și Dowland în ceea ce privește muzica. Mișcarea cunoscută sub numele de imagism a recurs în mare măsură la elementul pictural în lirică și multe poeme imagistice ar putea fi descrise ca un șir de legende explicative la niște tablouri invizibile.

Cu poezii ca *Altarul* sau *Aripi de paști* de Herbert, unde conturul pictural al subiectului este sugerat prin însăși așezarea versurilor în pagină, începem să ne apropiem de granița dintre pictură și poezie. Asimilarea cuvintelor în tablouri, care corespunde anihilării cuvintelor madrigalului în muzică, se concretizează în grafică cel mai adesea sub formă de benzi ilustrate, caricaturi cu explicații, afișe și alte forme emblematice. O fază mai avansată a acestui proces este reprezentată de ciclul de desene al lui Hogarth, *Soarta pușlamalei* și alte asemenea povestiri redate prin tablouri, ca de exemplu imaginile de pe sulurile de papirus ale Orientului sau romanele prezentate prin gravură în lemn. Aranjamentele picturale ale însăși bazei concrete a literaturii anume alfabetul, au avut o existență mai capricioasă și sporadică. Putem menționa inițialele din manuscrise și în zilele noastre experimentele suprarealiste cu colaje, dar ele nu au avut o importanță literară prea mare. Însemnătatea lor ar fi fost desigur mai remarcabilă dacă scrierea noastră ar fi rămas la stadiul hieroglific, deoarece în cazul hieroglifelor scrisul și desenul sînt cam unul și același lucru. Ne-am referit mai înainte la paralela pe care o făcea Pound între lirica imagistică și ideograma chinezească.

Era de așteptat ca în decursul ultimului secol relația dintre poezie și muzică pe de o parte și cea dintre poezie și pictură pe de altă parte să fie foarte mult comentată. De fapt, încercările de a apropia cît mai mult cuvîntul de ritmul mai reliefat și repetitiv al muzicii sau de ipostaza mai concentrată a picturii alcătuiesc cea mai mare parte a ceea ce numim de obicei literatură experimentală. Ne-am face o imagine mai clară despre aceste fenomene dacă le-am privi ca încercări colaterale ale unei singure etape a retoricii și nu, printr-o falsă analogie cu știința, ca „direcții noi" implicînd un progres general al tehnicii literare din toate punctele de vedere. În sens invers, aceeași obsesie a progresului cu orice preț ne conduce la atitudinea de indignare morală împotriva „decadenței". O problemă despre care s-a vorbit foarte puțin (Nota 76) este măsura în care poezia poate fi, ca să spunem așa, asimilată de pictură sau muzică, revenind apoi la forma ei cu un ritm schimbat. Așa s-a întîmplat de exemplu în cazul apariției „recitativului", ca rezultat al seriilor din muzica medievală sau, sub o altă formă, atunci cînd un cîntec devine un fel de recipient ritmic pentru o serie de poeme diferite.

Cele două fenomene asociative din subconștient care stau la baza *melosului* și, respectiv, a *opsisului* liric, nu au primit niciodată o denumire proprie. Le-am putea numi, dacă acești termeni sînt destul de academici, „babble"[1] și „doodle"[2]. În „babble" rima, asonanța, aliterația și calambururile iau naștere din asociațiile sonore. Forma în care se grupează asociațiile este determinată de ceea ce numeam dominantă ritmică, deși într-un poem scris în vers liber aceasta ar fi mai degrabă intuiția oscilațiilor ritmului într-o sferă care se definește treptat ca matrice formativă. Putem observa din corec-

[1] „babble" = gîngurit, bîlguit.
[2] „doodle" = mîzgăleală, schiță rudimentară.

turile unor poeme că pentru poet ritmul este de obicei anterior, atît în inspirație cît și ca importanță, selecției cuvintelor prin care se materializează. Acest fenomen nu se limitează numai la poezie : carnetele lui Beethoven ne dezvăluie adesea faptul că el simțea nevoia unei cadențe la o anumită măsură, înainte să fi elaborat linia melodică care o preceda. O evoluție similară poate fi constatată și la copii, care pornesc de la un gîngurit ritmic și numai pe urmă găsesc cuvintele potrivite ritmului respectiv. Acest proces se reflectă și în versurile pentru copii, cîntecele studențești sau de muncă și altele asemănătoare, în care ritmul reprezintă o cadență fizică apropiată de dans, unitățile ritmice fiind deseori umplute cu cuvinte fără sens. Prioritatea evidentă a ritmului față de sens este o trăsătură obișnuită a poeziei populare și versul, ca și muzica, primește numele de „ușor" ori de cîte ori are accentuarea ritmică sugerată de țăcănitul roților de tren. Cînd acest gîngurit nu se poate ridica pînă la nivelul conștiinței, el rămîne la stadiul unor asociații necontrolate. Acestea din urmă sînt deseori folosite în literatură pentru a sugera nebunia ca în *Jubilate Agno* de Smart, care conține unele părți cu totul dezechilibrate dezvăluind o fază formativă interesantă a procesului creator.

For the power of some animal is predominant in every language.
For the power and spirit of a CAT is in greek.
For the sound of a cat is in the most useful prepositio...
For the Mouse (MUS) prevails in Latin.
For edi-mus, bibi-mus, vivi-mus — ore-mus...
For two creatures the Bull and the Dog prevail in the English.
For all the words ending in ble are in the creature.
Invisi-ble, Incomprehensi-ble, A-ble...

For there are many words under Bull...
For Brook is unde Bull. God be gracious to Lord
Bolingbroke.[1]

Este posibil ca asemenea bolboroseli și bîiguieli produse de un intelect în stare de dezagregare să caracterizeze orice gîndire poetică. Calambururile din acest pasaj ni se par exagerate, dar în același timp pline de umor, ceea ce confirmă concepția freudiană a intelectului ca reprezentînd eliberarea impulsului de sub controlul cenzorului. În procesul creator impulsul este însăși energia creatoare, iar cenzorul este ceea ce am numit principiul plauzibilității. Paronomasiile se numără printre elementele esențiale ale creației verbale, dar un calambur introdus într-o conversație deviază de la sensul acesteia, creînd un tipar sonor și semantic de sine stătător.

Paranomasiile se caracterizează printr-un echilibru fragil între ingeniozitatea verbală și incantația hipnotică. În versul lui Poe „vioara violetă și vița de vie“ avem de-a face cu o fuziune a două calități contrare. Scînteierea de spirit ne stîrnește rîsul și se adresează inteligenței noastre conștiente; incantația este impresionantă dar nu are nimic umoristic în ea. Spiritul îl distanțează pe cititor; oracolul îl absoarbe. În poemele vizionare, ca de exemplu *Phoenixul* de Arthur Benson sau în poemele care își propun să reprezinte stări de vis sau de semitrezie ca poemul medieval *Perla* și multe pasaje din Spenser și Tennyson, observăm aceeași revenire insistentă a tiparelor sonore cu efect hipnotic. Dacă am rîde de calamburul din versul lui Poe, am rupe vraja poemului său și cu toate acestea versul rămîne spiritual, așa cum *Veghea lui Finnegan* este o carte de un comic re-

[1] Căci în orice grai mai tare și mai mare-i cîte o jivină. / Căci puterea și duhul Pisicii (CAT) e-n greacă. / Căci ea se află-n cea mai folositoare prepoziție ... / Căci Șoarecul (MUS) mai tare-i în latină. / // Căci edi-mus, bibi-mus, vivi-mus — ore-mus... / Căci în engleză-s Taurul (BULL) și Cîinele (DOG) mai tari, / Căci toate cuvintele-n „ble“ ne-o arată. / Invisi-ble, incomprehensi-ble, inefa-ble și A-ble... / Căci multe vorbe-s mai slabe decît Taurul / Căci Pîrîu (Brook) e mai slab. Doamne, ai milă de Lord Bolingbroke.

marcabil, deşi nu părăseşte niciodată, tărîmul solemn, oracolar al lumii visului. În această carte, desigur, investigaţiile lui Freud şi Jung în privinţa mecanismului viselor şi spiritului au fost foarte mult exploatate. S-ar putea ca acest vers să sugereze un cuvînt compus în genul lui „vinolent" care poate exprima el însuşi întreg conţinutul versului lui Poe. În literatură procesul asociativ se concretizează în mod obişnuit prin numele inventate de autor pentru personajele sale. Astfel, „liliputan" sau „Ebenezer Scrooge" sînt nume asociative simbolizînd micimea sau zgîrcenia deoarece primul sugerează cuvintele „little" (mic) şi „puny' (pitic) iar celălalt cuvintele „squeeze" (a stoarce), „screw" (şurub) şi „geezer" (bătrîn scrîntit). Spenser ne arată că unul din personajele sale a primit numele de Malfont :

Eyther for th'euill, which he did therein,
Or that he likened was to a welhead.[1]

de unde deducem că a doua silabă a numelui său poate proveni atît din *fons* cît şi din *facere*. Acest tip de proces asociativ pe care l-am putea numi etimologie poetică va fi analizat mai tîrziu.

Caracteristicile formei asociative „babble" se aplică şi *doggerel*-ului care reprezintă şi el un proces creator întrerupt datorită lipsei de meşteşug sau răbdare, deşi în acest caz premisele psihologice sînt cu totul contrare celor din *Jubilate Agno*. *Doggerel*-ul nu este neapărat poezie proastă, ci o poezie a cărei creare începe la nivelul conştient fără a fi trecut prin procesul asociativ. Intenţionalitatea ei este de tipul prozei şi ea caută să devină asociativă în mod deliberat, avînd de înfruntat aceeaşi dificultate pe care poezia genială a reuşit să o învingă la nivelul subconştientului. Putem observa cum în *doggerel* cuvintele sînt introduse numai pentru că rimează sau sună bine, dar ideile depind de puterea de su-

[1] Fie pentru răul ce-l făcea / Fie c-aducea cu o fîntînă.

gestie a unei rime ş.a.m.d. *Doggerel*-ul intenţionat, ca cel din *Hudibras* şi din *knittelvers* din germană poate fi folosit ca sursă a unei scînteietoare satire retorice, un fel de parodie a însăşi creaţiei poetice aşa cum malapropismul este o parodie a etimologiei poetice. Este peste măsură de dificil să conferi poeziei însăşi ceva din concentrarea asociativă a poeziei şi, în afară de Flaubert şi Joyce, destul de puţini scriitori s-au străduit să învingă această dificultate.

Schiţarea rudimentară pe hîrtie a primelor elemente ale structurii verbale (doodle) în cadrul procesului creator se aseamănă în mare măsură cu forma de „babble" asociativ. Poetul îşi notează în carneţel expresii pe care intenţionează să le folosească mai tîrziu ; el poate scrie prima strofă a unui poem sub impulsul unei inspiraţii spontane, urmînd să „potrivească" celelalte strofe după ea şi trebuie folosită toată ingeniozitatea lui Freud în analiza stării de vis pentru orînduirea cuvintelor în tipare. Caracterul elaborat al formelor convenţionale — sonetul şi variantele sale mai flexibile ca balada, vilanela, sestina şi celelalte, împreună cu toate celelalte convenţii pe care poetul liric le inventează pentru propria sa plăcere — arată cît de departe este în realitate inspiraţia lirică de ceea ce se presupune a fi un *cri de coeur*. Eseul scris de Pope despre propriul său poem *Corbul* este o explicaţie foarte onestă a procesului de creaţie al acestui poem, indiferent dacă acesta a avut loc în planul mental conştient, lucru sugerat de eseu, sau nu ; asemenea *Principiului poetic*, acest eseu anticipează tehnica critică a unui nou mod.

E de remarcat că deşi incontestabil lirica s-a adresat dintotdeauna urechii, dezvoltarea literaturii şi a tiparului a favorizat o tendinţă a acesteia de a se adresa urechii prin intermediul ochiului. Tiparele vizuale ale lui E.E. Cummings sînt exemple evidente dar ele nu sînt nici pe departe singurele. Un poem scris de Marianne Moore, *Camelia, Sabina*, (Nota 77) foloseşte o strofă de opt versuri în care rimele se află la sfîrşitul primului

vers, la sfîrşitul celui de-al optulea vers și în a treia silabă a celui de al şaptelea vers. Mă îndoiesc dacă şi cel mai atent ascultător ar putea percepe această ultimă rimă, prin simpla audiere a poemului ; o putem observa numai privind întîi poemul tipărit, pentru ca mai apoi să transmitem urechii acest tipar structural vizual.

Am putea acum să găsim termeni mai acceptabili pentru „babble“ şi „doodle“ şi anume fondul *melosului* liric și, respectiv, cel al *opsisului*. Fondul *melosului* este *farmecul :* aceá incantație hipnotică care, prin ritmul său cadențat de dans, produce o reacție fizică involuntară apropiindu-se în felul acesta de vrajă sau de o forță căreia nu i se poate rezista fizic. Proveniența etimologică a cuvîntului „charm“ (farmec) din latinescul *carmen,* cîntec, este semnificativă. Adevăratele farmece au o calitate pe care literatura populară o imită în cîntecele de muncă și în special în cîntecele de leagăn, unde repetiția monotonă adormitoare dovedește prezența unui tipar intern oracolar sau oniric. Literatura polemică sau de invectivă, imitația cultă a blestemului de deochi, foloseşte procedee incantatorii similare într-un scop diametral opus, aşa cum putem observa în poemul *Harță cu Kennedy* de Dunbar.

Mauch mutton, byt buttoun, peilit gluttoun, air to Hilhous ;
Rank beggat, ostir dregar, foule fleggar in the flet ;
Chittirlilling, ruch rilling, lake schiling in the milhous ;
Baird rehator, theif of natour, fals tratour, feyindis gett. [1]

De aici se ajunge lesne pe o linie descendentă către *melosul* asimilării fizice în sunet şi ritm, acea mişcare sacadată și stridență sonoră care e posibilă datorită accentuării tari din engleză. Poemele moderne *Congo* de Lindsay și *Sweeney Agonistes* exemplifică această tendință în poezia engleză, inaugurată de *Clopotele* de Pope, *Ospățul lui Alexandru* de Dryden și continuîndu-se cu

[1] Intraductibil. Autorul a inventat fiecare cuvînt, dobîndind ca efect total muzicalitatea şi o infinită putere aluzivă.

Skelton şi cu poemul *Ane Ballat of our Lady* de Dunbar. Un aspect mai rafinat al *melosului* apare în lirica ce combină repetiţia accentelor cu variaţiile de viteză a ritmului. Un exemplu ar fi acest sonet de Wyatt :

I abide and abide and better abide,
And, after the olde proverbe, the happie daye :
And ever my ladye to me dothe saye,
„Let me alone and I will provyde“.
I abide and abide and tarrye the tyde
And with abiding spede well ye maye :
Thus do I abide I wott allwaye,
Nother obtayning nor yet denied.
Aye me ! this long abidyng
Semithe to me as who sayethe
A prolonging of a dieng dethe,
Or a refusing of a desyred thing.
Moche ware it bettre for to be playne,
Than to saye abide and yet shall not obtayne.[1]

Acest încîntător sonet este construit pe o concepţie profund muzicală : elementele ei sînt : dangătul sonor repetat al cuvîntului „abide“ (aştept) şi reluarea parţială a primului vers în cel de-al cincilea care are un efect muzical, deşi din punct de vedere poetic este foarte îndrăzneaţă. Pe măsură ce aşteptarea e urmată de speţa de îndoială şi îndoiala de deznădejde, ritmul vioi se încetineşte pentru a se stinge treptat în cele din urmă. Pe de altă parte, Skelton, asemenea lui Scarlatti, se impacientează cînd ritmul este prea lent, fiind înclinat să-l accelereze. Iată un *accelerando* dintr-o strofă cu rimă regală din *Ghirlanda de lauri* :

[1] Aştept şi aştept şi iarăşi aştept, / Ca-n vechea zicală, ziua ferice: / Dar iubita mea-mi spune mereu, / „Aşteaptă şi-ţi voi răsplăti aşteptarea“. / Aştept şi aştept şi ceasul amîn / E grabă şi în zăbavă, o ştiu ; / De-aceea încă aştept neîncetat, / Nici respins dar nici iubit. / Vai mie! această-ndelung-aşteptare / Îmi pare că se-aseamănă / Cu o moarte înceată, / Sau cu o dorinţă neîmplinită. / Era mai bine să mă alungi dintru-nceput, / Decît să m-amăgeşti, îndemnîndu-mă să aştept.

That long tyme blew a full tymorous blaste,
Like to the Boriall wyndes, whan they blowe,
That towres and tounes and trees downe cast,
Drove clouds together like dryftes of snowe ;
The dredful dinne drove all the route on a row ;
Som trembled, som girned, som gasped, som gased,
As people half pevissh or men that were mased.[1]

Putem remarca în același poem ciudate coincidențe cu muzica : versurile dedicate lui Margery Wentworth, Margaret Hussey și Gertrude Statham sînt mici rondouri muzicale construite pe schema *abaca.*

Am accentuat în cîteva rînduri strînsa legătură dintre vizual și conceptual în poezie, iar fondul *opsisului* în lirică este *ghicitoarea,* formă caracteristică de fuziune a senzației cu reflecția, utilizarea unui obiect al experienței senzoriale pentru a stimula o activitate intelectuală legată de acesta. Cuvîntul „riddle“ (ghicitoare) juca la început rolul de complement intern la verbul „toread“ (a citi) și pare să fie strîns legat de întregul proces de concentrare a limbii într-o formă vizibilă, proces care include forme secundare ale scrierilor cu cheie, sau ghicitorilor cum ar fi hieroglifele și ideogramele. Poemele-ghicitoare din engleza veche sînt dintre cele mai reușite poeme lirice ale epocii și aparțin unei culturi pentru care expresia „ciudat meșteșugit‘ reprezenta o judecată estetică larg răspîndită. Așa cum *farmecele* nu sînt străine de efectele influențării psihicului prin magie, tot așa anumite obiecte cu alcătuire ciudată, fie că e vorba de teaca cizelată a unei săbii sau de un manuscris cu enluminuri, poartă în ele ceva din senzația de vrajă sau taină magică. Foarte asemănătoare ghicitorii din engleza veche este și figura de stil cunoscută sub numele de *kenning,* acea descriere

[1] Neîncetat cruntul vifor sufla, / Ca vîntul din nord cînd se-abate vuind, / Turnuri și orașe, copaci prăvălea, / Norii de nea în troiene gonind ; / De zarvă și zvon trecătorul zorea : / Și mulți gîfîiau și gemeau spăimîntați, / Tăcuți tremurînd laolalt-adunați.

indirectă care reprezintă trupul omenesc prin metafora „casa oaselor" iar marea prin „calea balenei".

În toate timpurile, în poezie fuziunea dintre concret și abstract, între aspectul spațial și cel conceptual al *dianoiei*, a constituit o trăsătură fundamentală a imagisticii poetice a oricărui gen și *kenning*-ul s-a bucurat de o bogată descendență. În secolul al XV-lea ia naștere „dicțiunea de aur" constînd din folosirea termenilor abstracți în poezie, considerați atunci drept „culoare" în retorică. Atunci cînd asemenea cuvinte erau noi, iar ideile pe care le reprezentau fascinante, dicțiunea de aur avea probabil o sonoritate mult mai puțin monotonă și pompoasă decît ni se pare în general astăzi și dădea probabil o senzație de precizie intelectuală pe care o întîlnim în expresii ca „piaculative pence" din Eliot sau „cerebrotonic Cato" la Auden. Secolul al XVII-lea a creat concetto-ul sau imaginea intelectualizată a poeziei „metafizice", tipic barocă prin capacitatea sa de a combina un fantezist simț al structurii, cu un dar incomparabil al mînuirii paradoxale și pline de vervă a accentului și tensiunii, bază a structurii înseși. Secolul al XVIII-lea și-a manifestat considerația pentru puterea de clasificare a gîndirii abstracte în cadrul dicțiunii sale poetice în care „peștele" este descris ca „trib cu aripioare". În perioada mimeticului inferior o prejudecată crescîndă împotriva convențiilor a făcut ca poeții înșiși să nu mai sesizeze convenționalismul clișeelor folosite, dar prin aceasta nu au dispărut nici problemele tehnice ridicate de imagistica poetică și nici figurile de stil convenționale.

Dintre acestea am putea reliefa două aspecte strîns legate de problema în discuție și anume de fuziunea dintre concret și abstract. Un substantiv abstract în cazul genitiv urmat de un adjectiv și un substantiv concret „a nesfîrșită noapte" — un exemplu din Shakespeare) este un procedeu preferat al secolului al XIX-lea. În *Oda comemorării universității Harvard* scrisă în 1865 de J.R. Lowell, această figură de stil este folosită de nouăsprezece ori ; de exemplu „al vieții minunat balsam", „al ui-

ţării viclean chin" şi „a sorţii trecătoare lună". În secolul al XX-lea cîştigă teren o altă structură, formată dintr-un adjectiv, substantiv şi un alt substantiv la genitiv, în care primul substantiv este de obicei concret iar cel de al doilea abstract. Astfel : „palidele zori ale dorului", „sfărîmata axă a tăcerii", „grelele pleoape ale timpului", „purpuriul copac al iubirii". Aceste structuri sînt inventate de mine, dar pot fi preluate de orice poet care are nevoie de ele ; citind un volum de poeme scrise în secolul nostru am constatat, numărînd toate variantele, că în primele cinci poeme se aflau treizeci şi opt de expresii de acest fel (Nota 78).

Fuziunea dintre concret şi abstract este un caz special, deşi destul de important, al unui principiu general pe care evoluţia tehnică a secolului trecut l-a supus unor aprecieri critice. Întreaga imagistică din poezie pare să se întemeieze pe metaforă, dar în lirică, aflată în chiar centrul razei de acţiune a procesului asociativ şi deci cel mai departe de clişeele descriptive confecţionate de gata ale prozei obişnuite, metafora neaşteptată sau violentă care poartă numele de catacreză are o importanţă deosebită. Lirica depinde în mult mai mare măsură decît oricare alt gen de imaginea nouă sau neaşteptată, fapt care creează de multe ori iluzia că imaginile de acest fel sînt total neconvenţionale sau originale. Începînd cu „din aer se cerne lumina" a lui Nashe şi pînă la „cu un amar în urmă" a lui Dylan Thomas, culmea emoţională a liricii a tins mereu către această „splendoare bruscă" a metaforei concentrate..

FORME SPECIFICE ALE DRAMEI

Trebuie să vedem acum dacă această lărgire a perspectivei care ne permite să luăm în considerare relaţia dintre *lexis* sau tipar verbal şi muzică sau spectacol aruncă o nouă lumină asupra clasificării tradiţionale în

cadrul genurilor. Împărțirea pieselor în tragedii și comedii, de exemplu, e valabilă numai pentru teatrul vorbit și nu include sau justifică forme dramatice ca opera sau masca în care muzica și decorul joacă un rol mai organic. Cu toate acestea, teatrul vorbit de tip tragic sau comic a parcurs în mod evident un drum lung de la ideea primitivă de a prezenta unei comunități sub formă de spectacol senzațional, punctul focal al spiritualității ei. Piesele biblice ale evului mediu sînt primitive din acest punct de vedere : ele prezintă publicului un mit pe care acesta îl cunoaște dinainte și îl înțelege iar scopul lor este acela de a reaminti privitorilor că acest mit este proprietatea lor comună.

Piesa biblică este o formă de teatru spectacol pe care am putea-o numi provizoriu „piesă-mit". Ea este o formă oarecum negativă și receptivă, împrumutînd de la mitul pe care îl reprezintă tonul și atmosfera. „Răstignirea" din ciclul Towneley are un caracter tragic, deoarece însăși răstignirea este tragică ; dar nu este o tragedie în genul lui *Othello*, de exemplu. Cu alte cuvinte nu pune în discuție un sens tragic ; ea prezintă doar o poveste cunoscută și semnificativă. Ar fi absurd să aplicăm un concept tragic ca hybrisul figurii lui Isus Cristos dintr-o asemenea piesă și deși mila și groaza sînt prezente, ele rămîn atribute ale subiectului, neconținînd nici un fel de catharsis. Atmosfera și deznodămîntul tipic al piesei-mit sînt meditative, meditația implicînd în acest context o subordonare continuă a imaginației față de povestire. Piesa-mit accentuează dramatic simbolul comuniunii spirituale și trupești. Piesele biblice ca atare erau legate de sărbătoarea religioasă Corpus Christi, iar piesele religioase ale lui Calderon poartă în mod explicit numele de *autos sacramentales* sau piese legate de eucharist. Efectul piesei-mit este compus dintr-un amestec ciudat de elemente populare și esoterice ; ea este populară pentru publicul contemporan dar cei ce se află în afara cercului trebuie să facă un efort conștient pentru a o aprecia. Ea nu rezistă într-o atmosferă de controverse, deoa-

rece nu poate dezbate probleme controversate decît dacă își selecționează publicul. Datorită ambiguității legate de cuvîntul mit, ne vom referi la acest gen adoptînd termenul de *auto*. Atunci cînd în mitologia unei societăți nu se face o distincție clară între zei și eroi sau între idealurile aristocrației și cele ale clerului, piesa auto poate înfățișa o legendă, avînd în același timp un caracter laic și religios. Un exemplu ar fi drama japoneză *No* care l-a atras atît de mult pe Yeats, prin unirea simbolurilor cavalerești cu cele esoterice, precum și prin atmosfera ei de vis și poziția ei între tragic și comic. Este interesant de văzut modul în care Yeats se întoarce la ideea arhaică a comuniunii trupești atît în teoria sa despre *anima mundi*, cît și în dorința sa de a apropia fizic cît mai mult piesa de public. Nici în drama greacă nu există o graniță precisă între protagonistul de origină divină și erou. În societățile creștine însă apar din cînd în cînd *autos* laice, romantice ca formă, înfățișînd faptele, sau chiar moartea unui erou, ceea ce ne amintește tragedia, ele nefiind totuși nici tragice, nici comice, ci doar senzaționale.

O asemenea piesă este *Tamburlaine*; acolo legătura dintre hybris-ul eroului și moartea sa este mai mult întîmplătoare decît cauzală. Acest gen a avut o soartă diferită; el s-a dezvoltat mai mult în Spania, de exemplu, decît în Franța, unde instaurarea tragediei făcea parte dintr-o revoluție intelectuală. Cele două încercări de a deplasa din nou tragedia către drama romantică eroică, *Cidul* și *Hernani*, au declanșat fiecare un mare scandal. În Germania, pe de altă parte, este evident că genul căruia îi aparțin de fapt multe din piesele lui Goethe și Schiller este drama romantică eroică, în ciuda influenței pe care a exercitat-o asupra lor prestigiul tragediei. La Wagner, care extinde forma eroică întorcîndu-se la drama sacramentală a zeilor, simbolul comuniunii ocupă din nou un loc primordial, funcționînd negativ în *Tristan* și pozitiv în *Parsifal*. Pe măsură ce se deplasează tot mai mult înspre tragedie, îndepărtîndu-se de *auto*-ul sacru,

teatrul tinde să recurgă tot mai puțin la muzică. Cercetînd prima piesă dintre cele pe care le cunoaștem ale lui Eschil, *Rugătoarele*, observăm că este construită pe fondul unei structuri muzicale dominante al cărei echivalent modern ar fi în mod normal oratoriul — în acest sens și operele lui Wagner ar putea fi calificate drept oratorii patetice.

În Anglia renascentistă, publicul era prea burghez pentru a permite statornicirea deplină a dramei cavalerești, *auto*-ul laic elisabetan transformîndu-se în cele din urmă în piesă istorică. O dată cu piesa istorică, ne deplasăm de la teatrul de pură reprezentație la o formă dramatică, care pune un mai mare accent pe cuvînt, iar simbolurile comuniunii (Nota 79), deși prezente, sînt totuși atenuate. Tema centrală a piesei istorice elisabetane este unitatea națională și atragerea spectatorilor în acest mit colectiv în calitate de urmași ai acestei unități, spre a contracara consecințele nefaste ale luptelor intestine și ale unei slabe cîrmuiri. Putem chiar să recunoaștem un simbol sacramental laic în trandafirul roșu și alb, sau în piesele care se încheie cu aluzii la adresa Elisabetei, ca de exemplu *Judecata lui Paris* de Peele, un corespondent laic al unei piese religioase despre Fecioara Maria. Dar accentul cît și rezolvarea tipică a piesei istorice sugerează pe de o parte continuitatea și pe de altă parte deznodămîntul tragic și sfîrșitul sărbătorilor cu caracter comic (ca în cazul lui *Falstaff*). Putem aduce spre comparație „piesa istorică“ a lui Shaw, *Sfînta Ioana*, în care sfîrșitul este o tragedie urmată de un epilog, respingerea Ioanei fiind, asemenea celei a lui Falstaff, de natură istorică și sugerînd mai degrabă continuitatea decît o încheiere definitivă.

Transformarea istoriei în tragedie are loc treptat, astfel încît de multe ori nu putem fi siguri care e momentul exact cînd comuniunea a devenit catharsis. *Richard al II-lea* și *Richard al III-lea* sînt tragedii în măsura în care se încheie cu înfrîngerea acestor regi ; ele sînt piese istorice în măsura în care se încheie cu victoria

lui Bolingbroke și Richmond; putem spune totuși că ele înclină către piesa istorică. *Hamlet* și *Macbeth* înclină însă către tragedie, dar Fortimbras și Malcom, personaje care simbolizează continuitatea, indică prezența elementului istoric înăuntrul deznodămîntului tragic. Legătura dintre istorie și comedie pare să fie mai puțin directă: scenele comice din piesele istorice sînt, ca să spunem așa, subversive. *Henric al V-lea* se încheie cu o victorie și o căsătorie, dar o acțiune care implică uciderea lui Falstaff, spînzurarea lui Bardolph și înjosirea lui Pistol nu se găsește în aceeași relație cu comedia ca și *Richard al II-lea* cu tragedia.

Ne ocupăm aici de tragedie numai ca specie dramatică. Teatrul tragic ia din piesa *auto* figura eroică centrală, dar asocierea eroismului cu prăbușirea se datorește prezenței paralele a ironiei. Cu cît tragedia este mai apropiată de *auto,* cu atît eroul este mai strîns asociat cu ideea de divinitate; cu cît ea se apropie mai mult de ironie, cu atît eroul este mai uman, iar deznodămîntul tragic pare să fie mai curînd un fapt social decît unul cosmic. Tragedia elisabetană evoluează istoricește de la Marlowe care își prezintă eroii mai mult sau mai puțin ca pe niște semizei, acționînd într-un fel de eter social, pînă la Webster, ale cărui tragedii sînt aproape disecții clinice ale unei societăți corupte. Tragedia greacă nu s-a despărțit niciodată complet de piesa *auto* și astfel nu a ajuns la o formă socială, deși au existat unele tendințe în această direcție la Euripide. Dar oricare ar fi proporția eroismului sau ironiei, tragedia se manifestă în primul rînd ca o viziune a supremației evenimentului sau *mitosului.* Efectul tragediei se materializează în cuvintele „așa trebuie să fie" sau, poate, mai precis, „așa se întîmplă întotdeauna": evenimentul joacă un rol primordial, explicarea lui fiind lipsită de importanță și variabilă.

Pe măsură ce tragedia se deplasează către ironie, senzația inevitabilului începe să se destrame, fiindu-ne dezvăluite cauzele deznodămîntului. În cadrul modului

ironic deznodămîntul este fie arbitrar, fie absurd, reprezentînd acțiunea unei lumi inconștiente (sau rău-voitoare în cazul erorii pateticului) asupra omului, fiind rezultatul unor forțe sociale și psihologice mai mult sau mai puțin definite. În modul ironic, formula „așa trebuie să fie" din tragedie devine „cel puțin așa stau lucrurile", concentrîndu-se pe factorii de prim plan și împingînd spre fundal suprastructurile mitice. Astfel, drama ironică reprezintă o viziune a ceea ce se numește în teologie lumea căzută în păcat, o viziune a umanității simple în care omul apare așa cum este, venind în conflict atît cu natura umană cît și cu cea neumană. În teatrul secolului al XIX-lea viziunea tragică este adeseori identică cu cea ironică ; iată de ce tragediile secolului al XIX-lea tind să devină fie drame de tip *Shicksal*, ocupîndu-se de ironia arbitrară a soartei, fie (evident cele mai reușite) studii ale procesului de frustrare și nimicire a activității omenești, datorită presiunii exterioare a societății reacționare combinată cu cea interioară a unui suflet dezorganizat. O asemenea ironie este greu de desfășurat în teatru deoarece ea tinde către un stasis de acțiuni. În acele pasaje din Cehov, în special în ultimul act din *Trei surori*, în care personajele se retrag unul cîte unul în ființa lor subiectivă asemănătoare unei închisori, ne apropiem cel mai mult de ironia pură, în măsura în care teatrul poate s-o exprime.

Piesa ironică trece printr-un punct mort al realismului total, o copie perfectă a existenței umane fără nici un comentariu și fără a impune nici un fel de formă dramatică în afară de cea cerută de simpla reprezentare. Această formă idolatră de mimesis este rară, dar tradiția ei poate fi detectată începînd cu scriitorii mimi din literatura antică, Herodas de exemplu, și pînă la urmașii lor din timpurile noastre, creatori ai teatrului *tranche-de-vie*. Mima este mai obișnuit întîlnită în reprezentațiile individuale, iar monologul dramatic al lui Browning poate fi citat printre formele neteatrale care constituie o dezvoltare logică a tendințelor de izolare și

exprimare monologată ale conflictului ironic. În teatru ni se pare de obicei că reprezentarea unor realități „mult prea omenești" este fie deprimantă, fie ridicolă și că de obicei cade dintr-o extremă într-alta. Așadar ironia începe să se transforme în comedie pe măsură ce se îndepărtează de tragedie.

Comedia ironică ne prezintă ce-i drept realități lumești, dar în acest gen, de îndată ce avem de-a face cu personaje agreabile sau chiar neutre, formula comicului devine cea familiară : un grup de „umori" este tras pe sfoară de grupul opus. Așa cum tragedia este o viziune a supremației *mitosului* sau a lucrului făptuit, iar ironia o viziune a *etosului* sau a personajului individualizat pe fundalul mediului său, tot așa comedia este o viziune a *dianoiei*, cu o semnificație socială, în esență instaurarea unei societăți mai bune. Ca imitație a vieții, teatrul înseamnă, din punctul de vedere al *mitosului*, conflict ; din punctul de vedere al *etosului* el este o imagine reprezentativă ; din punctul de vedere al *dianoiei*, adică al notei armonice de bază care dă tonalitatea generală dincolo de firul narativ, el este însăși comunitatea. Cu cît se îndepărtează mai mult de ironie, comedia devine ceea ce vom numi aici comedie ideală și anume cea care nu ne înfățișează „realități lumești" ci un fel de „cum vă place", tiparul vieții așa cum îl creează arbitrarul nostru. Preocuparea centrală a lui Shakespeare este cea de a se îndepărta de conflictul dintre părinte și fiu din comedia ironică, înspre o viziune a unei comunități senine, viziune care apare cel mai pregnant în *Furtuna*. Aici acțiunea se concentrează în jurul unui tînăr și a unui bătrîn care acționează în armonie jucînd rolul de îndrăgostit și respectiv de dascăl generos.

O dată cu faza următoare ajungem la limita extremă a comediei sociale, „banchetul", a cărui structură clasică se găsește în cea mai pură formă, după cum e și firesc, la Platon ; în opera lui, Socrate apare atît ca dascăl cît și ca îndrăgostit iar concepția sa filozofică și etică tinde către integrarea societății într-o formă asemănătoare ban-

chetului însuși, un fel de serbare dialectică ce constituie forța dominantă care sudează întreaga societate așa cum ni se explică în introducerea *Legilor*. E lesne de observat că dialogul lui Platon este dramatic, avînd afinități cu comedia și mima ; și, deși o mare parte a gîndirii lui Platon este la antipodul spiritului comediei așa cum l-am schițat aici, nu e lipsit de semnificație faptul că el contrazice acest spirit în mod direct, încercînd să-l „fure", ca să spunem așa. Este aproape o regulă că ori de cîte ori procedează în acest fel, filosoful se apropie tot mai mult de expoziția pură sau de monologul sentențios, îndepărtîndu-se de dramă. Cele mai dramatice dintre dialogurile sale, *Euthydemus*, de exemplu sînt de obicei și cele mai puțin semnificative pentru poziția sa filozofică.

În zilele noastre, Bernard Shaw s-a străduit să păstreze forma banchetului în teatru. Manifestul său de început, *Chintesența ibsenismului*, afirmă că o piesă trebuie să cuprindă dezbaterea inteligentă a unei probleme serioase, iar în prefața la *Măritișul* (Nota 80) observă cu satisfacție că această piesă respectă unitatea timpului și a locului. Așadar, comedia în genul lui Shaw tinde spre o formă de „banchet" a cărei acțiune se desfășoară într-un interval de timp egal cu cel necesar urmăririi piesei. Cu toate acestea, Shaw a descoperit că ceea ce rezultă în practică, „banchetul" teatral, nu dă naștere unei dialectici care obligă la un anume gen de acțiune sau gîndire, ci uneia care produce eliberarea de normele prestabilite ale comportamentului. Forma unei asemenea comedii poate fi observată clar în scurta dar strălucitoarea schiță *În vremurile de aur ale bunului rege Charles*, în care pînă și cele mai evoluate tipuri umane, ca religiosul Fox și meditativul Newton, devin umori comice prin simpla prezență a altor tipuri umane. Cu toate acestea, figura centrală a banchetului — îndrăgostitul cu tendințe oratorice — apare într-o formă hiperbolizată în *Om și Supraom*, iar abandonarea iubirii în favoarea matematicii la sfîrșitul piesei *Înapoi la Matusalem* se încadrează tot în spiritul „banchetului".

Înțelegerea poeziei ca formă intermediară între istorie și filozofie, ca îmbinare a caracterului temporal al celei dintîi cu ideile atemporale a celei de-a doua prin intermediul imaginilor, pare să aibă încă un rol în această prezentare a formelor dramatice. Putem distinge acum dezvoltarea teatrului mimetic sau bazat pe dialog de la piesa istorică pînă la piesa filozofică (piesa bazată pe acțiune și piesa bazată pe discuție), avînd la jumătatea drumului mima, care întruchipează imaginea pură. Acestea trei sînt mai curînd forme specializate, puncte cardinale ale teatrului, decît niște domenii generice. Cu toate acestea, întregul teatru mimetic nu constituie decît o parte, o emisferă ca să spunem așa, din sfera vastă a teatrului. În domeniul cețos și neexplorat al celeilalte emisfere a teatrului spectacular am identificat o porțiune pe care am numit-o *auto*, iar acum va trebui să completăm fîșia care lipsește și care se întinde între *auto* și comedie și să stabilim cel de-al patrulea punct cardinal unde se întîlnește din nou cu *auto*. Dacă ne gîndim la amalgamul de forme care intră aici, ne simțim tentați să expediem această a patra arie sub numele de „miscelaneea" ; dar tocmai acum am avea nevoie de noua critică generică.

Cu cît se îndepărtează mai mult de ironie, cu cît se bucură mai deplin de dezvoltarea liberă a lumii ei lipsite de griji, comedia recurge tot mai mult la muzică și dans. Pe măsură ce muzica și decorul dobîndesc o importanță tot mai mare, comedia ideală depășește granița teatrului spectacular, devenind mască. Nu este greu de observat această strînsă afinitate cu masca în comediile ideale ale lui Shakespeare, în special în *Visul unei nopți de vară* și în *Furtuna*. Masca — sau cel puțin acel tip de mască ce se înrudește cel mai îndeaproape cu comedia și pe care o vom numi aici mască ideală — se află încă în cadrul *dianoiei* : ea este de obicei pretextul pentru un compliment adresat publicului sau unui membru important al acestuia și tinde spre o idealizare a societății pe care o reprezintă acel public. Intriga și personajele sale

sînt în mare măsură convenționale, existența lor fiind determinată numai de semnificația ocaziei respective.

Ea diferă astfel de comedie printr-o mai mare intimitate cu publicul ; se insistă mai mult pe legătura dintre public și societatea de pe scenă. Personajele măștii sînt de obicei membri deghizați ai publicului iar în final se renunță la convenție prin scoaterea măștilor actorilor și alăturarea publicului la dansul de pe scenă. Masca ideală este de fapt o piesă-mit ca și *auto*-ul, cu care se află într-o relație similară cu cea existentă între comedie și tragedie. Scopul ei este să reliefeze nu atît idealurile care urmează a fi atinse prin disciplină sau credință, cît cele spre care năzuim sau pe care le și considerăm dobîndite. Cadrul spațial este de cele mai multe ori cel al basmului sau al unei lumi vrăjite, al Arcadiei sau al unui paradis pămîntesc. Asemenea *auto*-ului, ea are printre personaje și zeități pe care doar le manevrează ca făcînd parte din recuzită fără a li se supune pe plan imaginativ. În teatrul occidental, începînd cu Renașterea și pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, masca și comedia ideală s-au inspirat în mare măsură din mitologia clasică pe care publicul nu era obligat s-o accepte ca „adevărată".

Forma mai limitată, de mască, ne dezvăluie într-o oarecare măsură structura și caracteristicile celor două vecine ale sale cu mult mai importante și mai flexibile. Căci masca se învecinează pe de o parte cu teatrul axat pe muzică pe care îl numim operă, iar pe de altă parte cu teatrul axat pe mișcare și desfășurare, adică ceea ce a devenit acum filmul. Piesele cu păpuși și întinsele romanțuri chinezești, la care, asemenea cinematografului, publicul intră și pleacă din sală după voie, sînt exemple de măști scenice precinematografice. Asemenea măștii, atît opera cît și filmul sînt proverbiale pentru montările lor fastuoase. În film aceasta se explică prin aceea că multe producții reprezintă de fapt piese-mit burgheze, așa cum au descoperit brusc și în același timp acum

cîţiva ani un număr de critici. Obsesia vieţii particulare a actorului în imaginaţia multor cinefili reprezintă poate o analogie cu deghizarea conştientă folosită în mască.

Spre deosebire de mască, opera şi cinematograful au capacitatea de a crea imitaţii spectaculare ale teatrului mimetic. Opera nu poate face aceasta decît simplificîndu-şi structura muzicală, altfel structura sa dramatică va avea de suferit de pe urma simplificării jocului actoricesc impusă de structura repetitivă a muzicii. La fel şi cinematograful trebuie să îşi simplifice elementul spectacol. În măsura în care el urmează înclinarea sa naturală pentru organizarea scenică, cinematograful îşi dezvăluie afinităţile pe care le are cu celelalte forme de mască scenică : cu comediile mecanice ale lui Chaplin şi ale altora, cu *commedia dell'arte* din filmele italieneşti mai recente şi cu baletul şi pantomima din comediile muzicale. Atunci cînd filmul reuşeşte să imite teatrul mimetic, nu are rost să facem o deosebire între cele două forme, însă diferenţa generică dintre ele se manifestă în alte moduri. Drama mimetică tinde către un sfîrşit care explică începutul printr-o legătură logică cu acesta ; de aici şi forma parabolică a structurii mimetice tipice alcătuită din cinci acte şi calitatea teleologică a teatrului exprimată prin termenul de „revelaţie". Dramaturgia spectaculară este pe de altă parte prin însăşi natura ei un teatru de procesiune, tinzînd către o revelaţie episodică şi fragmentară, aşa cum se va observa în toate formele de spectacol pur, de la parada circului pînă la revistă. În *auto,* la cealaltă extremitate a dramei spectaculare, apare aceeaşi structură de procesiune manifestată în continuitatea subiectului dramelor istorice ale lui Shakespeare şi în procesiunile misterelor. Genul de reprezentaţie la care publicul se deplasează de la o scenă la alta, intrînd şi ieşind după bunul său plac (în cazul cinematografului, de exemplu), ca şi ariile legate necesarmente unele de altele prin recitative (în cazul operei) dovedesc puternica tendinţă către structura lineară a formelor spectaculare (Nota 81). Prima piesă romantică experimentală

a lui Shakespeare, *Pericles*, ne dezvăluie cu multă claritate tendința către o structură „de procesiune" constînd dintr-o succesiune de scene care se petrec în țări diferite.

Trăsătura esențială a măștii ideale este exaltarea publicului ce constituie ținta procesiunii reprezentate. În auto, teatrul se realizează în forma lui cea mai obiectivă ; rolul publicului este de a accepta subiectul, așa cum i se prezintă. În tragedie, publicul este chemat să judece acțiunea, însă sursa revelației tragice se află dincolo de scenă ; și oricare ar fi aceasta, ea este mai puternică decît publicul. În piesa ironică publicul și teatrul se află față în față ; în comedie, sursa revelației se deplasează chiar în rîndurile publicului. Masca ideală își plasează publicul într-o poziție de superioritate față de revelație. Acțiunea verbală a operei *Figaro* este comică, iar cea din *Don Giovanni* este tragică ; dar în ambele cazuri exaltarea publicului se datorește muzicii și nu tragediei sau comediei și, deși spectatorii sînt cît se poate de impresionați, emoția lor nu se datorește participării la descoperirea intrigii sau personajelor. Ei privesc prăbușirea lui Don Juan ca pe o reprezentație teatrală, în același fel în care se presupune că priveau zeii la prăbușirea lui Ajax sau Darius. Aceeași senzație de contemplare a mimesisului dramatic, prin valul plăcerii intrinsece a asistării la un spectacol, are o importanță esențială în film și cu atît mai mult în teatrul de păpuși din care derivă esențialmente filmul. Ne deplasăm de la modul ironic înspre comedia ideală prin intermediul formei de „banchet" și e interesant că în finalul *Banchetului*, Platon însuși face profeția că același poet va fi în stare să scrie atît tragedie cît și comedie, cu toate că cei care au reușit de fapt să facă acest lucru cu cel mai mult succes sînt cei care, asemenea lui Shakespeare și Mozart, au manifestat un interes deosebit pentru formele spectaculare.

Înainte de a merge mai departe va trebui să ne întoarcem la masca propriu-zisă. Cu cît comedia se inde-

părtează mai mult de ironie, cu atît potențialul social al umorilor scade. În mască, unde societatea ideală este încă în ascensiune, umorile se degradează în personajele antimăștii jonsoniene despre care se crede că au derivat dintr-o formă dramatică mult mai veche decît restul măștilor (Nota 82). Farsa, formă nonmimetică a comediei, își are și ea locul firesc printre tipurile de mască, deși în masca ideală rolul ei normal este cel al unui interludiu riguros limitat. În *Furtuna*, comedie atît de profundă încît pare să asimileze întreaga mască, Stephano și Trinculo reprezintă umori comice, Caliban este o figură tipică de antomască, iar întregul lor grup demonstrează foarte clar trecerea de la una la cealaltă. Tema principală a măștii implică în acțiune zei, zîne și personificări ale virtuții ; figurile antimăștii tind astfel să devină demonice, iar tipologia caracterelor începe să se dividă într-o antiteză a virtuții și viciului, a Dumnezeului și diavolului, a zînei și monstrului. Tensiunea dintre aceste două elemente explică în parte importanța pe care o au elementele magice în mască. În ipostaza ei comică, această magie este stăpînită de personajele pozitive așa cum se întîmplă în *Furtuna ;* dar pe măsură ce ne îndepărtăm de comedie, conflictul devine tot mai serios, figurile antimăștii tot mai puțin ridicole și mai sinistre, posedînd la rîndul lor puteri miraculoase. Această fază este reprezentată de *Comus*, care se apropie foarte mult de conflictul deschis dintre bine și rău al moralității. O dată cu acestea intrăm într-o altă arie a măștii pe care o vom numi aici masca arhetipală, forma dominantă a majorității pieselor „elevate" ale secolului nostru, cel puțin în Europa continentală, precum și a multor opere experimentale și filme destinate unui public restrîns.

Masca ideală tinde să individualizeze publicul, adresîndu-se celui mai important membru al său : pînă și publicul cinematografului, așezat în întuneric în grupuri compacte (de obicei două), este un public într-o oarecare măsură individualizat. Pe măsură ce ne îndepărtăm de comedie remarcăm o tendință tot mai pronunțată spre

însingurare. Masca arhetipală, la fel ca toate celelalte forme ale teatrului spectacular, tinde să nu-şi fixeze cadrul spaţial pe coordonate foarte concrete, dar în locul decorului pastoral din masca ideală ne găsim deseori într-un limb sinistru, ca de pildă pragul morţii în *Everyman,* mormintele subterane ferecate ale lui Maeterlinck sau coşmarurile viitorului din piesele expresioniste. Încercînd să ne apropiem de esenţa formei, observăm că simbolul *auto*-ului de comuniune între trup şi suflet reapare, dar într-o formă psihologică şi subiectivă din care lipsesc zeităţile. Acţiunea măştii arhetipale se petrece într-o lume de tipuri umane, care devine în forma ei cea mai concentrată, lumea interioară a gîndirii umane. Acest lucru apare în mod explicit chiar şi în vechile moralităţi ca *Omenirea* şi *Castelul perseverenţei* şi în mod implicit în marea parte a pieselor lui Maeterlinck, Pirandello, Andreev şi Strindberg. În mod firesc, într-un asemenea cadru spaţial, tipologia caracterelor se va descompune în unităţi şi fragmente ale personalităţii. Iată de ce numeam această formă mască arhetipală, cuvîntul arhetip fiind folosit în acest context în sensul pe care i-l dă Jung, acela de aspect al personalităţii care se poate proiecta dramatic. Conceptele lui Jung de *persoana, anima, sfătuitor* şi *umbră* ne fac să înţelegem în mare parte tipologia caracterelor folosită în piesele moderne alegorice, psihologice şi expresioniste, populate de înţelepţi de nepătruns şi personaje demonice obsedate. Unităţile abstracte ale moralităţilor şi personajelor convenţionale din commedia dell'arte (aceasta reprezentînd unul din primele derivate ale genului) sînt construcţii asemănătoare. Senzaţia de singurătate este însoţită de o senzaţie de confuzie şi teamă : piesele de început ale lui Maeterlinck sînt dedicate aproape în întregime senzaţiei de teamă şi atenuării continue a deosebirii dintre iluzie şi realitate, deoarece produsele imaginaţiei devin întruchipări fizice şi viceversa, iar acţiunea se fragmentează într-un haos caleidoscopic de oglinzi care reflectă în toate direcţiile. Scenele de masă din piesele expresioniste germane şi

fanteziile mecanice ale fraţilor Čapek dezvăluie aceeaşi dezintegrare caracteristică în contextul social. Din punctul de vedere generic, una dintre cele mai interesante piese arhetipale este *Măştile negre* de Andreev, în care autorul reflectă nu numai distrugerea unei *nobile castello* al unui individ — tema ei explicită — ci întreaga prăbuşire socială a Rusiei moderne. Această piesă face deosebirea între două grupuri de elemente disociative ale personalităţii, un grup legat de autoacuzare şi celălalt de setea de moarte, iar sufletul omenesc ne este prezentat ca un castel posedat de un grup de demoni. Cu cît masca arhetipală se îndepărtează mai mult de cea ideală, cu atît ea se dezvăluie ca antimască dezlănţuită, un dezmăţ al satirilor scăpaţi de sub orice control. În felul acesta, drama „elevată" pare să se îndrepte către un *anagnorisis* sau o identificare cu cele mai primitive dintre toate formele dramatice. Cealaltă ipostază a măştii arhetipale, acolo unde ea se uneşte cu *auto,* atinge acel punct pe care Nietzsche îl considera momentul naşterii tragediei, punct în care dezmăţul satirilor determină apariţia unui zeu atotputernic, iar Dionysos ajunge pe acelaşi plan cu Apolo. Vom numi acest al patrulea punct cardinal al dramei, *epifanie,* apocalips dramatic sau separare a elementului divin de cel demonic, un punct diametral opus mimei care reprezintă un amestec de trăsături umane şi nimic mai mult. Acest punct este forma dramatică a epifaniei, cunoscută cel mai bine ca punctul în care se încheie *Cartea lui Iov,* după ce descrie un cerc complet pornind de la tragedie prin intermediul „banchetului". În parabolă, cei doi monştri, Behemoth şi Leviathan, înlocuiesc animalele demonice mai obişnuite.

Criticii antici, de la Aristotel pînă la Horaţiu, nu puteau înţelege în ce mod o farsă dezorganizată şi dezmăţată, cum era piesa cu satiri, a putut deveni sursă a tragediei, deşi nu negau acest fapt. În drama medievală, unde direcţia tragică parcurge stadiile *auto*-ului sacru sau eroic etapă cu etapă, dezvoltarea este mai clară. Cea mai clară formă de epifanie în ciclul misterelor este

Curățirea iadului, care descrie victoria unui mîntuitor sfînt asupra unei opoziții demonice. Diavolii care apar în această piesă sînt întruchipări creștine ale satirilor greci iar grupurile dramatice care se înrudesc generic cu satirii nu lipsesc niciodată cu totul din misterele care vorbesc direct despre Isus Cristos, fie că ele apar ca îmblînzite și înfricoșate, ca în *Secunda pastorum,* fie că răutatea lor triumfă, ca în piesele reprezentînd răstignirea, sau pe Irod. Și așa cum tragedia greacă a păstrat și a dezvoltat piesa cu satiri, tragedia elizabetană a păstrat un corespondent satiric în scenele cu clovni și în intriga secundară cu caracter de farsă din *Faustus* și din multe alte tragedii ulterioare. Același element stă la baza admirabilului episod al portarului din *Macbeth,* a scenei groparului din *Hamlet* și cea a îmblînzitorului de șerpi din *Antoniu și Cleopatra,* ce le-au dat atîta de furcă tuturor criticilor cu prejudecăți clasiciste care uitaseră cu desăvîrșire de existența piesei cu satiri. Poate că pînă și *Titus Andronicus* ar căpăta o oarecare aparență dramatică, dacă am interpreta-o ca pe o piesă reprezentînd iadul neplivit, o piesă cu satiri populată de demoni obsceni și rînjiți.

Cele două focare ale ciclului misterelor sînt Crăciunul și Paștele : cel de-al doilea reprezintă triumful divinității, cel dintîi pe fecioara-mamă care strînge în jurul ei într-o formă de mască procesională grupuri de păstori și regi. Figura ei se află la celălalt pol al măștii fiind opusă reginei sau prințesei din masca ideală și avînd la mijloc pe virtuoasa dar înțepenita Doamnă din *Comus.* O figură feminină simbolizînd un fel de împăcare întru ordine și unitate apare vag și la sfîrșitul uriașelor măști panoramice din *Faust* și *Peer Gynt,* „eternul feminin" al celei dintîi avînd o legătură tradițională cu fecioara Maria. Exemple moderne ale aceleiași forme de epifanie ar fi piesele *Și îngerul vesti pe Maria* de Claudel și *Contesa Cathleen* de Yeats, în care eroina este în realitate un Isus Cristos feminin sau irlandez care se sacrifică pentru poporul său și îi înșală mai

apoi pe diavoli prin puritatea firii sale, asemănîndu-se în mare măsură cu teoria preanselmică a mîntuirii. După cum remarcă Yeats într-o notă, această povestire reprezintă una dintre cele mai sublime parabole ale omenirii.

FORME TEMATICE SPECIFICE (LIRICUL ŞI EPOSUL)

Spuneam că drama reprezintă o imitare externă a sunetului şi imaginii, în timp ce lirica este o imitare internă a acestora, ambele genuri evitînd să imite adresarea directă. Cu alte cuvinte, exprimîndu-ne în termenii primului nostru eseu, drama tinde să fie un mod ficţional, iar lirica un mod tematic. Ni s-a părut mai uşor să tratăm formele specifice ale dramaturgiei ca pe un şir de creaţii ficţionale, ceea ce ne-a permis să facem totodată o clasificare rudimentară dar destul de utilă a speciilor dramatice. Ne propunem acum să trecem în revistă şirul corespunzător de teme, şi să le aplicăm liricii ca şi acelor forme de *epos* (Nota 83), inclusiv prozei oratorice, care au un caracter tematic destul de pronunţat şi se înrudesc destul de mult cu lirica pentru a aparţine acestui gen. Poemele pur narative, fiind creaţii ficţionale, vor corespunde speciilor dramatice atunci cînd au o structură episodică; dacă structura lor este continuă, ele vor corespunde speciilor de proză ficţională, care vor fi tratate mai tîrziu.

Este clar că lirica poate trata orice temă şi poate lua orice formă. Ea nu este convenţionalizată de către public, asemenea literaturii dramatice, sau de cerinţe fixe de reprezentare, ca în cazul pieselor montate. În consecinţă, această trecere în revistă nu ne va da şi nici nu intenţionează să ne dea, o clasificare a formelor specifice liricii : ea îşi propune doar să prezinte principalele teme convenţionale ale liricului şi *eposului*. Încă o dată obiectul ei este nu să „categorisească“ poemele, ci să demonstreze empiric modul în care arhetipurile convenţionale se materializează în genuri convenţionale.

Să începem cu procesul asociativ pythic, pe care l-am identificat drept una din forțele inițiatoare ale liricii, corespunzînd cu ceea ce numeam în dramaturgie epifanie. Unul dintre cele mai directe produse literare ale acestui proces este un anume gen de poezie religioasă, caracterizată printr-o concentrare a sunetului și ambiguitate a sensului, exemplul modern cel mai cunoscut fiind cel al poeziei lui Hopkins. În poezia religioasă cu tipare strofice complicate, ca de exemplu *Perla* și multe din poemele lui Herbert, este clar că efortul disciplinator de a găsi rime și a aranja cuvintele în structuri complicate corespunde ideii de spirit purificat, un fel de *sacrificium intellectus*, care se armonizează cu forma. Asemenea tipare verbale complicate ne trimit înapoi la acrostihurile lui Aldhelm din zorii poeziei engleze, și chiar la psalmii ebraici.

Mare parte a literaturii religioase este scrisă într-un stil care abundă în calambururi și repetiții verbale și unde deosebirea de ritm dintre vers și proză este adeseori greu de sesizat în mod consecvent. Traducerile engleze ale Bibliei, în special cea din 1611, păstrează admirabil acest gen de ritm pythic care combină proza cu versul; jocurile de cuvinte din originalul ebraic aparțin desigur altei categorii. Ciudata melopee a Coranului este un exemplu extrem de pur de stil oracolar, iar ambiguitățile poetice ale oracolelor clasice urmează aceleași convenții. Asemenea trăsături dăinuie încă sub formă de ecouri întîrziate în întreaga poezie religioasă: în engleză, ele sînt vizibile începînd cu poezia anglo-saxonă și pînă la introducerea părții a cincea din *Vinerea cenușii*. Din cele spuse reiese că oracolul este totodată germenul sau focarul de dezvoltare al unui ritm specific prozei oratorice. Rezultatul cel mai evident este rugăciunea care pare să necesite o retorică paratactică, bazată pe expresii scurte, juxtapuse, alcătuind un ritm asemănător cu cel al versului liber.

În forma publică a liricii religioase, reprezentată de poemul apolonic, psalmul ebraic, imnul creștin sau

vedele hinduse, ritmurile devin mai maiestuoase, mai simple şi mai nobile, „eul“ poemului identificîndu-se cu cel al comunităţii concrete a credincioşilor, iar sintaxa şi dicţiunea îşi pierd din ambiguitate. Aici accentul cade de obicei pe obiectivitatea şi supremaţia zeului, iar lirica reflectă conştiinţa unei discipline exterioare şi sociale.

Forma *eposului* narativ, corespunzătoare psalmului sau imnului, prezintă o povestire mai coerentă legată de o zeitate. Acest mit are două părţi principale : legenda, adică istorisirea biografiei zeului sau a comportării avute în trecut faţă de poporul său, şi descrierea ritualului închinat lui. Prima parte conduce adesea către cea de-a doua, dezlegîndu-i înţelesul. Imnurile homerice sînt în mare parte axate pe legendă ; imnurile vedice tind să subordoneze legenda trecută ritualului actual. Putem face o paralelă cu descrierea creaţiei de la începutul Bibliei, care în forma sa strofică determinată de cele şapte zile ale Creaţiei, are multe din caracteristicile unui imn : aici istorisirea creaţiei culminează cu Sabatul. În opoziţie cu formele rapsodice sau ditirambice de care ne vom ocupa mai tîrziu, aspiraţia credinciosului în timpul imnului sau psalmului nu este aceea de a se identifica cu zeul său, ci de a fi identificat cu adoratorul acestuia.

Strîns înrudită cu imnul este oda panegirică dedicată unui reprezentant omenesc al zeităţii, fie el erou sau rege. În unii din psalmii ebraici, în special în cel de-al 45-lea, regele este figura intermediară din care ia naştere Mesia, fiul lui David, ce atinge culmile exaltării şi suferinţei pentru poporul său. În literatura greacă, oda pindarică este dedicată atletului victorios, care deşi om, are în comun cu zeitatea ritualul pe care mitologia şi legenda îl introduc în odă. În timpul romanilor, laudele aduse împăratului şi statului constituiau o altă temă centrală a panegiricului mitologic, temă care apare şi în egloga a patra a lui Vergiliu, egloga întîi a lui Calpurnius, şi *Carmen Saeculare* a lui Horaţiu. Mai tîrziu for-

ma principală de panegiric devine poemul dedicat iubitei din poezia cavalerească de curte. Panegiricul reprezintă totodată și una din formele prozei retorice, neavînd însă o tradiție literară prea impresionantă atunci cînd este dedicată unei ființe omenești, putînd însă deveni mai flexibilă atunci cînd capătă o direcție impersonală. Panegiricele în proză, cîntînd anumite virtuți sau aspecte ale culturii, în special poezia, atunci cînd apar, iau adesea forma aproape juridică a apologiei sau apărării. Găsim în poezie forme ca oda dedicată sfintei Cecilia, reprezentînd un panegiric al muzicii. Epitalamul, poemele triumfale și alte creații similare închinate unei ceremonii sau procesiuni sînt și ele specii ale panegiricului. Fiind prin însăși natura sa o convenție publică, panegiricul se prezintă de multe ori sub o formă extinsă care îmbină caracteristicile lirice cu cele ale *eposului*.

În panegiric poetul își invită cititorul să contemple împreună cu el „ceva" diferit. Dacă acest „ceva" nu are o prezență vizibilă, avem de-a face cu poemul comunității, exemplificat prin versurile patriotice de diferite tipuri. Poemul comunității ne conduce către următorul punct cardinal al liricii, pe care l-am definit mai înainte prin termenul de *farmec* sau reacție de răspuns la o constrîngere fizică sau cvasifizică — poate cuvîntul cel mai bun ar fi *propulsie*. Contactul individului cu acest tip de *farmec* se stabilește o dată cu versurile pentru copii, în ritmul cărora a fost legănat sau cu poeziile în care tema reprezintă un fel de pornire afectuoasă a copilului. El se continuă cu cîntecele studențești, imnurile și alte forme similare de *participation mistique*. Imnul național este o altă formă care ilustrează legătura strînsă cu poemul comunității. În societățile primitive vom găsi cîntece de muncă în timp de pace și cîntece de luptă în timp de război, ambele avînd aceleași caracteristici. Dintre derivatele *eposului*, cel mai cunoscut este balada, care se apropie atît de mult de poemul comunității printr-unele din trăsăturile sale, cum ar fi acumularea repetitivă și invocarea atenției cititorului cu care începe, încît unii

cercetători cred că origina ei se găseşte într-o operă colectivă. Punctul cardinal al prozei oratorice corespunzător *farmecului* este porunca biblică sau exhortaţia, iar dintre formele mai lungi de proză bazate pe acesta din urmă cea mai dezvoltată în literatura occidentală este predica. Mai tîrziu vom menţiona şi alte forme.

Participation mistique are un caracter esenţialmente spasmodic : în comunităţile primitive ea era întreţinută printr-un dans care putea să dureze ore în şir, în societăţile aflate în declin ea se concretizează în oratorie, iar într-un stat cu o cultură înfloritoare trece pe planul doi. Dispariţia prezenţei vizibile a panegiricului înseamnă de obicei pentru literatură prezenţa invizibilă a morţii. O dată cu oda panegirică funerară ne îndepărtăm de cele care aparţin tragediei. Aici întîlnim întîi elegia sau lamentaţia pe tema morţii unui erou, prieten, conducător sau a iubitei. Lamentaţiile manifestă şi ele o puternică tendinţă către dezvoltarea mitologică : obiectul lor nu este numai idealizat, el este adesea exaltat asemenea unui spirit al naturii sau unui zeu care moare. Elegia pastorală care îşi identifică prin tradiţie obiectul cu figura lui Adonis constituie centrul convenţional al lamentaţiei. Unele din poemele închinate de Wordsworth lui Lucy dezvăluie capacitatea elegiei de a absorbi acest tip de imagini chiar atunci cînd are o formă scurtă şi simplă. Forma corespunzătoare în proza oratorică este *oraison funèbre*, care supravieţuieşte în unele forme de necrolog modern : aici, după cum este şi firesc pentru o formă de proză, dezvoltarea mitologică este mai puţin marcată, fiind adesea înlocuită printr-o dezvoltare doctrinală sau conceptuală. O formă rară şi destul de dificilă a *eposului*, panegiricul tragic, în care protagonistul este prezentat ca o figură tragică dar şi ca erou victorios, este reprezentată de oda închinată lui Cromwell de către Marvell, precum şi de modelul ei, oda *Regulus* a lui Horaţiu.

Ajungem cu aceasta la o formă mai izolată de elegie, cea a convenţiei epitafului, care concentrează adesea întregul ciclu al vieţii. Epitafurile pot varia ca ton, de la

tonul de panegiric pînă la cel glumeț, dar chiar și în Antologia greacă ele păstrează ceva din funcția lor originară de semne concrete menite să atragă atenția trecătorului și să-l îndemne să le citească. Forma corespunzătoare epitafului în *epos* este epitaful istoric, o meditație asupra unui trecut pe veci dispărut, care se găsește în aceeași relație față de ruine ca și epitaful unui individ față de piatra funerară a acestuia. În proză, întîlnim meditația elegiacă retorică reprezentată în literatura engleză de *Incinerarea în urnă* de Browne.

Mai apropiată de ironie este lamentația, poezia exilului, a uitării sau a protestului împotriva cruzimii. Aici cel care ne solicită atenția are putința, spre deosebire de trupul neînsuflețit la care se referă epitaful, să vorbească despre sine, fiind desigur reprezentat de însăși persoana poetului. În acest aspect tematic se include marea parte a convențiilor poeziei cavalerești în care arhetipul central este iubita disprețuitoare și indiferentă. Această figură reprezintă o inversare ironică a formei originale a elegiei pastorale. Ființa cea mai îndreptățită să jelească moartea lui Adonis este Venus, deși rareori ne este prezentată în acest fel în literatură, cu excepția creațiilor care au ca temă chiar acest mit ; dar în majoritatea poemelor de dragoste cavalerești, femeia apare ca principala vinovată, răspunzătoare de suferințele îndrăgostitului, inclusiv de moartea sa. Vom întîlni această figură feminină ambivalentă în cele ce vor urma. Lamentația poate fi cu ușurință extinsă la unele forme de *epos*, cum ar fi tragediile narative în care centrul emoțional nu este deznodămîntul tragic, ci lamentația care urmează acesteia așa cum se întîmplă în cele două poeme narative ale lui Shakespeare.

Faza ironiei tragice este reprezentată de poemul melancolic, a cărui formă extremă este *accidia* sau plictisul în care individul se simte atît de însingurat încît propria sa existență îi pare a fi o moarte în viață. În *Géante* de Baudelaire, iubita disprețuitoare capătă un aspect și mai sumbru, iar tema morții este prezentată ca o simplă

descompunere fizică: „ţărînă peste ţărînă", după cum spune un poem medieval. Forma adecvată acestei faze în *epos* este *dansul macabru,* poemul colectivităţii muribunde.

Este greu să dăm un nume următorului punct cardinal: am putea să parodiem termenul lui Hopkins și să-l numim poemul „peisajului sufletesc extern". El este un corespondent liric a ceea ce numeam în teatru centrul ironiei, comun tragediei și comediei. Tipul respectiv implică o convenție a unei detașări pure proiectate în afară în care o anumită imagine, situație sau stare de spirit este observată printr-un efort maxim al imaginaţiei concentrată asupra acestui obiect şi în afara fiinţei poetului. Cuvîntul epigramă, luat în sensul său cel mai larg, ar putea defini unele din caracteristicile acestui tip de poezie; epigrama însă, în sensul ei obișnuit, tinde foarte mult către comedie și satiră. Poezia lirică chineză sau japoneză pare să fie bazată în mare parte pe această convenţie, formînd un puternic contrast cu literatura apuseană, în care epigrama manifestă o tendință mult mai pronunţată de a-i asocia un sentiment sau o emoţie sau de a o transforma într-un prilej retoric. Excepţie ar fi unele dintre sonetele lui Shakespeare, ca de exemplu „O, mare a spiritului, într-un pustiu al rușinii".

În proză, punctul cardinal corespunzător este reprezentat de proverb sau de aforism, constituind embrionul unor forme ca maximele înţelepte ale Bibliei. Ne apropiem aici de acel tip de satiră care „îndeamnă la prudență", aflîndu-se la polul opus oracolului. Proverbul este de fapt un oracol laic sau pur uman: deşi se caracterizează prin aceleaşi trăsături retorice ca şi oracolul — aliteraţia, asonanţa și paralelismul —, el se adresează unei conștiinţe detașate și unui spirit critic. Ceea ce-i conferă autoritate este experienţa: pentru el înţelepciunea este rodul a nenumărate încercări anterioare; numai cel nechibzuit caută cu orice preţ noul, iar virtuţile fundamentale sînt prudenţa şi cumpătarea. Proverbele

menționate de Blake în *Însoțirea cerului cu iadul* au un caracter parodic, fiind scrise dintr-un punct de vedere oracular sau epifanic.

Apropiindu-ne de convențiile satirei, utilizate fie sub formă lirică, ca la Hardy sau Housman, fie sub formă epică așa cum le întîlnim la Dryden și Pope, vom fi izbiți de persistența epigramei și a proverbului. Asemenea poeți creează mai curînd impresia de strălucire și claritate, decît cea de mister sau magie, tehnica lor tinzînd să realizeze o concentrare a sensului. Pentru aceasta versul trebuie să satisfacă două cerințe esențiale : în primul rînd să se bazeze pe o schemă metrică în care cuvintele regulat aliniate să se înlănțuie într-o ordine bine conturată ; în al doilea rînd să recurgă la niște formule sonore clare și previzibile pentru auzul nostru, cum ar fi efectul sonor plin al distihului rimat. Tiparele sonore secundare sau neobișnuite ca aliterația sau asonanța din cadrul aceluiași vers sînt reduse la minimum, acest tip de poezie urmînd preceptul wordsworthian de a constitui din punctul de vedere al dicțiunii un fel de proză non-retorică, căreia nu-i lipsește însă ritmul. Formele de *epos* și proză ale acestei fraze, printre care se numără epistola și satira formală sînt, firește, foarte strîns înrudite.

Observația continuă să joace un rol primordial în satiră, dar pe măsură ce fenomenele observate se îndepărtează de formele sinistre apropiindu-se de cele grotești, ele își pierd tot mai mult din substanță. Observăm printre formele de *epos* un corespondent comic al *dansului macabru :* acesta este poemul „testament", exemplul cel mai cunoscut din literatura engleză fiind poemul dedicat de Swift propriei sale morți. Strîns legate de convenția „testamentului" sînt *Aniversările* lui Donne, în care moartea unei fete asumă forma lărgită a unei satire cu caracter general sau „anatomii" — termen cu care ne vom întîlni de altfel și mai tîrziu.

Ne aflăm acum într-un domeniu corespunzător comediei, păstrînd încă optica pe care ne-o oferă experi-

enţa. Convenţia ce marchează o oarecare îndepărtare de satiră este reprezentată de poemul paradoxal, în care o anumită formă de paradox constituie însăşi tema poemului şi nu pur şi simplu o trăsătură accidentală a tehnicii sale. Este firesc să întîlnim multe poeme de acest fel în poezia „metafizică" în care apare în mod regulat metafora conceptuală cu o structură deliberat forţată şi în consecinţă cu efect umoristic. Putem desprinde exemple din poezia lui Donne şi Herbert, precum şi din cea a lui Emily Dickinson. Paradoxul reprezintă, printre altele, un paradox al simţămintelor, astfel încît uneori nu ştim bine dacă trebuie „să luăm" poemul în serios sau în glumă. Poemul paradoxal ţine de comedia experienţei, apropiindu-se de satiră, deoarece în poezie paradoxul este de obicei o tratare ironică a unei iubiri donquijoteşti, a unei religii, asemenea codului stilizat al lui Petrarca, despre care Donne remarca „fie ca doar îngerii cei sterpi să se-ndrăgească astfel", sau a virtuţii lăudăroase care se dovedeşte a nu fi decît slăbiciune omenească, în poemele lui Herbert de exemplu. O altă tratare paradoxală a convenţiei iubirii de curte este *pastourella,* sau dialogul erotic steril. O formă de *epos* înrudită, care ne aminteşte de relaţia comediei cu curţile de justiţie, este confruntarea, în care cele două părţi îşi argumentează pe larg poziţia pentru a se supune în cele din urmă unui arbitru care adesea amînă luarea unei hotărîri. Printre exémple menţionăm *Bufniţa şi privighetoarea, Parlamentul zburătoarelor* de Chaucer, precum şi *Cînturile mutabilităţii* de Spenser. O formă mai puţin ambiguă de comedie lirică este poemul de tip *carpe diem,* imortalizînd o clipă de desfătare din experienţa umană. Starea de spirit a unui asemenea poem este cea de detaşare, atît subiectivă cît şi obiectivă. Poetul este îndeobşte în deplina stăpînire a facultăţilor sale, chiar şi cînd se află într-o stare de beţie, iar momentul de extaz este plasat în afara scurgerii timpului. Poemele exprimînd bucuria se asociază cu un fel de viziune a inocenţei, ca în cazul lui Blake : marii poeţi epicureeni, de la Horaţiu

pînă la Herrick, acceptă îngrădirile bucuriei în cadrul experienței, trecerea ei într-un abis al „nopții eterne". Chiar și la Herrick găsim multe trăsături, cum ar fi dragostea pentru folclor și pentru imaginile reprezentînd veșminte, pietre prețioase și miresme, care dezvăluie înrudirea cu masca mai degrabă decît cu comedia. Limitele experienței obișnuite sînt exprimate în comedia lirică de poemul care descrie liniștea sufletească, *eiron*-ul triumfător sau „netulburata împăcare de sine", acea seninătate pe care o capătă experiența renunțînd la impulsurile donquijotești. Formula lui Wordsworth care prescrie reculegerea în liniște, exprimă dorința sa de a se păstra în cadrul limitelor experienței, în opoziție cu majoritatea romanticilor. În cadrul *eposului* sentimentul de seninătate își găsește frecvent expresia în poemul descriptiv, unde poetul contemplă în timp ce urcă un deal peisajul ce se întinde la picioarele sale, acesta fiind o imitație din cîmpul experienței ce atinge epifania. Atunci cînd subiectul său depășește simpla autoprezentare, poemul liniștii spirituale încearcă să comunice cititorului un simțămînt de tainică și intimă împrăștiere ce ne apropie de următorul punct cardinal, literatura enigmatică.

Conținutul literaturii enigmatice se bazează pe o descriptivitate inclusă : subiectul nu este descris ci circumscris, sub forma unui cerc de cuvinte. În ghicitorile primitive, subiectul central este o imagine iar cititorul trebuie să-i găsească dezlegarea, adică să rezolve ecuația poemului aflînd numele sau semnul simbolic al imaginii sale. O formă puțin mai complicată a ghicitorii este viziunea emblematică reprezentînd probabil una dintre cele mai vechi forme de comunicare umană, în care exemplul ne convinge mai ușor decît definiția.

Și Dumnezeu îmi spuse, Amos, ce zărești acolo? Iar eu îi spusei, Un fir cu plumb. Atunci Dumnezeu spuse: Bagă de seamă voi așeza acest fir cu plumb în mijlocul poporului meu israelit".

Alți profeți ai omenirii sînt reprezentați purtînd un fel de însemne simbolice, asemenea opaițului lui Diogene, procedeu retoric ce supraviețuiește pînă la imaginea pumnalului din Burke. Dezvoltarea literară a aceleiași forme include folosirea simbolului figurativ emblematic, a cărui tradiție cuprinde tigrul, floarea-soarelui și trandafirul bolnav la Blake, precum și poemele picturale bazate pe metafora conceptuală ca *Scripetele* lui Herbert. Legătura viziunii emblematice cu imagistica heraldică a literaturii moderne este ușor de observat. În *simbolism* întîlnim o a treia formă de enigmă, mai ales sub forma unei stări de spirit. Și aici, ca și în derivatele mai savante elementele simple ale aceleiași tradiții supraviețuiesc sub forma unor rămășițe, ca *ptyx*-ul enigmatic din Mallarmé.

Viziunea enigmatică și cea emblematică se leagă strîns de punctul cardinal corespunzător lor în proză, parabola sau fabula, ambele alcătuind desigur și forme ale *eposului*. Fabula este forma mai simplă, mai apropiată de ghicitoarea obișnuită, morala fabulei fiind un corespondent al dezlegării sensului din ghicitoare. Parabola este o formă mai evoluată, avînd o tendință mai mare de înglobare a propriei sale morale. În fabulă, stilizarea mitică (animalele grăitoare și celelalte) este o trăsătură obișnuită a narațiunii ; în parabolă, stilizarea este mai puțin evidentă. Dintre parabolele despre Isus doar cea a oilor și caprelor, care face parte din apocalips, face uz de un material aflat în afara limitelor realiste ale plauzibilului.

Poemele lui Herrick despre primule și narcise se apropie destul de mult de fabulă și de tradiția emblematică : atît de mult încît nu pare de loc ciudat îndemnul de a „asculta lecția“ primulelor. Cu toate acestea, narcisele lui Herrick, spre deosebire de cele ale lui Wordsworth, ne sînt prezentate direct, imaginea lor nemijlocită transformîndu-se imediat într-o personificare. Ne găsim aici într-o arie corespunzătoare măștii de teatru, în care revin viziunea inocenței și romanțul animistic al basmului. Odele lui Keats se bazează pe

confruntarea imaginativă, în care legătura strînsă dintre starea de spirit a poetului și imaginile poetice se exprimă prin personificarea acestora ; dintre toate, cea dedicată Urnei Grecești se apropie cel mai mult de poemul emblematic. Dacă vom merge mai departe, vom intra în domeniul poemelor pastorale, unde ne reîntoarcem la modul romantic menționat în primul eseu, în care mila și spaima devin modalități de manifestare ale plăcerii estetice, transformîndu-se de obicei în frumos și sublim. Categoriile respective sînt de obicei considerate opuse, așa cum sînt întruchipate de pildă în minunatul diptic al lui Milton, descriind starea de spirit idilică în antiteză cu cea meditativă ; uneori însă întîlnim o poezie în care asimilarea se face atît de complet încît cele două modalități par să fuzioneze cum se întîmplă de exemplu în poemele „verzi" ale lui Marvell.

Dar atunci cînd viziunea inocenței se unifică, viziunea opusă, a experienței, reapare adesea sub forma unei convenții pe care am putea-o numi poemul conștiinței dezvoltate, în care poetul contrabalansează catharsisul produs de contemplarea propriei sale experiențe, prin starea de extaz produsă de contemplarea unei lumi spirituale, invizibile sau imaginare. În cazul acesta, ca și în formele corespunzătoare din dramaturgie, nu avem de-a face cu o imitare directă a vieții, ci cu o imitare spectaculară a sa, capabilă să privească experiența umană cu un sentiment de superioritate, datorită prezenței simultane a unei altfel de viziuni. În dramaturgie, această imitare spectaculară este realizată atît cu ajutorul muzicii cît și cu cel al spectacolului însuși. Muzica și pictura nu pot exprima tragicul și comicul, care reprezintă simple concepte verbale : ele exprimă doar stări de spirit sugerînd tragedia sau comedia dacă avem dinainte în minte o anumită schemă literară în care să se poată integra. În zilele noastre, cele mai impresionante exemple ale poemului conștiinței dezvoltate sînt cvartetele lui Eliot, precum și elegiile duineze ale lui Rilke, aluziile muzicale ale celui dintîi și imaginile picturale ale

celui de-al doilea relevînd strînsa afinitate a acestui gen cu artele şi mai puţin cuvîntătoare decît poezia.

Am putea numi următoarea convenţie poemul recunoaşterii, în care se produce o răsturnare a raportului obişnuit dintre vis şi starea de veghe, experienţa devenind un vis urît, iar viziunea realitate. Forma de *epos* a acestei convenţii include viziunea erotică medievală, unde ne întîmpină din nou imaginea *spectaculară* a unei relaţii personale directe, materializate prin situarea într-o lume supranaturală. Dintre formele lirice un exemplu modern extrem de pur din punct de vedere generic este *Marina* lui Eliot, care se apropie mult de formele dramatice similare. Multe dintre sonetele orfice ale lui Rilke aparţin aceleiaşi convenţii, care joacă de altfel un rol central şi în poezia lui Vaughan şi Traherne. Tema este însă rar folosită şi greu de mînuit în ritmul prozei ; ea apare totuşi în *Veacurî de meditaţie,* în special în celebrul pasaj „Grînele erau orient şi grîu nemuritor".

Un grup foarte important de poeme ale recunoaşterii îl constituie cele axate pe tema auto-recunoaşterii, în care poetul însuşi se trezeşte din somnul experienţei într-o realitate vizionară. Menţionăm ca exemple *Odă asupra caracterului poetic* de Collins, *Kubla Khan* al lui Coleridge precum şi *Turnul* şi *În drum spre Bizanţ* de Yeats. Acest gen se apropie de graniţele grupului următor şi ultim de teme care ne fac să ne întoarcem din nou la oracol. Acestea sînt formele ditirambice sau rapsodice, în care poetul se simte posedat de o forţă interioară şi cvasipersonală. Cel mai apropiat de poemul recunoaşterii este cel al atitudinii iconice, ilustrat de unele din odele lui Crashaw ; în perioada romantică a cunoscut o largă răspîndire o formă ditirambică cu un mai pronunţat caracter subiectiv. *Odă vîntului de vest* de Shelley, mare parte din versurile lui Swinburne, Victor Hugo sau Nietzsche (care face ciudata afirmaţie cum că el ar fi inventat ditirambul), multe din profeţiile lui Blake, în special cea de a noua noapte din *Cele patru Zoa* şi cele două poeme mari ale lui Smart, pot servi drept exemple ale acestui gen. Majoritatea lor sînt forme de *epos :* diti-

rambul se pretează ușor la ritmul recurent. Dintre formele lirice putem menționa convenția „cîntecului nebunului“, pe care o întîlnim în cîntecele lui Edgar din *Regele Lear*, în poemele despre *Zurlia Jane* de Yeats, și la cîțiva alți poeți, printre care Scott. Faptul că cel care cîntă este mai întotdeauna un vagabond, demonstrează legătura acestuia, mai puternică decît a oamenilor de rînd, cu forțele și ființele tainice cum ar fi spiritele naturii. Pe un plan mai sofisticat am putea menționa ciclul de poeme *illuminations* al lui Rimbaud în care poetul sugerează înfiriparea bruscă a unor viziuni autonome în propria sa minte.

Pe măsură ce ne apropiem de ritmul oracular cu care am început, ritmurile poeziei și prozei încep din nou să se îmbine. Astfel, observăm că la Whitman, de exemplu, fiecare vers se sfîrșește cu o pauză foarte bine marcată — destul de firească pentru un ritm neregulat, unde *enjambament*-ul nu și-ar avea rostul. Ritmul tinde către o formă în care cadența asociativă a liricii, versul *eposului*, și fraza prozei ajung să se contopească într-un ton unic, așa cum se poate observa în poezia ditirambică de factură naivă, ca de exemplu poemele ossianice sau în cea de factură savantă, cum ar fi formele elaborate apărute în poezia franceză modernă ce au urmat poemului *Saison en Enfer*.

FORME CONTINUE SPECIFICE (FICȚIUNEA ÎN PROZĂ)

Atribuind termenul de ficțiune genului propriu cuvîntului scris în care proza tinde să devină ritmul predominant, venim în contradicție cu concepția conform căreia ficțiunea denotă în primul rînd ceva fals și neadevărat. Astfel, o autobiografie recent intrată în fondul unei biblioteci va fi clasificată ca non-ficțiune dacă bibliotecarul va crede cele spuse de autor și ca ficțiune dacă va considera că acesta a născocit totul. Este greu de spus dacă o asemenea deosebire poate fi de vreun folos criticului literar. Desigur, termenul ficțiune care, asemenea poe-

ziei are sensul etimologic de lucru creat ca scop în sine, ar putea fi aplicat de către critic oricărei opere literare avînd o formă esenţialmente continuă, ceea ce înseamnă mai întotdeauna o operă artistică în proză. Sau, dacă pretenţia noastră este prea mare, am putea cel puţin obiecta împotriva practicii superficiale de a identifica ficţiunea cu singura sa formă pură, pe care o cunoaştem sub numele de roman.

Să aruncăm o privire asupra celor cîteva cărţi încă neclasificate ce se află la graniţa dintre „non-ficţiune" şi „literatură". Este *Tristram Shandy* un roman? Aproape toată lumea va răspunde da, în ciuda nonşalanţei dispreţuitoare cu care autorul său tratează „valorile narative". Dar *Călătoriile lui Gulliver*? Aici, majoritatea vor înclina să dea un răspuns negativ, lucru confirmat şi de sistemul decimal Dewey, în care cartea lui Swift apare la categoria „satiră şi umor". Toată lumea însă va fi de acord să o numească ficţiune, de unde rezultă că ficţiunea ca gen se deosebeşte de roman care reprezintă doar o specie a acestui gen. Trecînd acum la ficţiune, ne întrebăm dacă *Sartor Resartus* aparţine acestui gen. Dacă nu, care sînt motivele? Dacă da, atunci putem încadra aici şi *Anatomia melancoliei*? Este ea o formă literară sau doar o operă non-ficţională caracterizată prin „stil"? Dar *Lavengro* al lui Borrow ţine tot de ficţiune? După părerea editurii *Everyman*, da; editura *The World's Classics* (Clasicii literaturii universale) o include în categoria „Locuri şi călătorii".

Istoricul literar care identifică ficţiunea cu romanul este pus într-o mare încurcătură din pricina îndelungatei perioade de timp în care omenirea s-a lipsit de roman; perspectiva sa de studiu este supărător de îngustă înainte de a se deschide larg, o dată cu apariţia lui Defoe. El este silit să reducă proza din timpul Tudorilor la o serie de eseuri experimentale compuse sub formă de roman, ceea ce se aplică destul de bine în cazul lui Deloney, dar nu are nici un sens dacă ne referim la Sidney. El afirmă că în secolul al XVII-lea s-a produs o uriaşă la-

cună fictională, care coincide tocmai cu perioada de aur a prozei retorice. În cele din urmă criticul descoperă că termenul de roman care denumea pînă în preajma lui 1900 o formă mai mult sau mai puțin ușor de identificat s-a extins de atunci încoace atît de mult încît s-a transformat într-un cuvînt miraculcs, aplicabil aproape oricărei opere în proză care nu „dezbate" o anumită problemă. Evident, această viziune dominată de roman a prozei ficționale seamănă cu o perspectivă ptolemeică, prea complicată în momentul de față pentru a mai fi utilizabilă ca atare, trebuind înlocuită printr-o concepție mai relativă, în spiritul lui Copernic.

Dacă vom încerca să ne gîndim mai bine la roman nu ca ficțiune ci ca formă ficțională, ne vom da seama că particularitățile sale, oricare ar fi ele, se aplică unei tradiții formate în jurul unor scriitori ca Defoe, Fielding, Austen și James, avînd la periferie pe Borrow, Peacock, Melville și Emily Brontë. Aceasta nu este o judecată de valoare : putem considera că Moby Dick este o carte „mai mare" decît *Egoistul* și cu toate acestea simțim că opera lui Meredith se apropie mai mult de romanul tipic. Concepția lui Fielding despre roman ca fiind o epopee comică în proză pare să joace un rol fundamental în tradiția pe care el însuși a statornicit-o. În romanele pe care le considerăm ca tipice pentru genul respectiv, ca cele ale lui Jane Austen, de exemplu, intriga și dialogul sînt strîns legate de convențiile comediei de moravuri. În *La răscruce de vînturi,* convențiile țin mai mult de basm și de baladă. Ele par să se înrudească mai mult cu tragedia, iar sentimentele tragice ca patima sau mînia care la Jane Austen ar distruge echilibrul tonului, își găsesc un loc foarte potrivit la Brontë. Același lucru se poate spune și despre folosirea sau sugerarea elementului supranatural, a cărui introducere în roman este destul de dificilă. Forma pe care o ia intriga diferă de cea din romanele obișnuite : în loc să brodeze în jurul unei situații centrale, așa cum face Jane Austen, Emly Brontë își deapănă povestirea într-o

direcție liniară și pare să aibă absolută nevoie de un narator, a cărui prezență ar fi cu totul neavenită la Jane Austen. Aceste convenții atît de diferite ne îndreptățesc să considerăm *La răscruce de vînturi* drept o formă de proză ficțională, diferită de roman, o formă pe care o vom numi în acest caz romanț. Vom fi siliți din nou să folosim același cuvînt în cîteva contexte diferite, dar termenul de romanț pare să fie în ultimă instanță mai adecvat decît cel de poveste, care se potrivește mai bine unei forme de mai mică întindere.

Deosebirea esențială dintre roman și romanț ține de modul în care sînt concepute personajele. Autorul romanțului nu își propune să creeze „oameni în carne și oase", ci mai degrabă figuri stilizate capabile să genereze arhetipuri psihologice. Vom constata că în romanț eroul, eroina și răufăcătorul sînt întruchipări ale conceptelor lui Jung de libido, anima și umbră. Iată de ce romanțul emană deseori căldura unei subiectivități accentuate, pe care nu o putem simți în cazul romanului ; din același motiv el sugerează, prin fiecare element al său, implicații alegorice. Unele aspecte ale tipologiei caracterelor sînt tratate mult mai liber în romanț, ceea ce face desigur ca acesta să fie o formă mai revoluționară decît romanul. Romancierul se ocupă de personalitate, personajele sale purtîndu-și măștile sociale *(personae)*. El are nevoie de prezența, cu funcție de cadru, a unei societăți stabile și mulți dintre romancierii noștri cei mai apreciați s-au străduit din răsputeri să respecte aceste convenții, făcînd uneori mult caz de acest lucru. Autorul romanțului se ocupă de individualitate, personajele sale aflîndu-se într-un *vacuo* idealizat prin reverie și oricît ar fi el de conservator, din paginile sale se vor face întotdeauna auzite accente de nihilism și răzvrătire.

Romanțul în proză este așadar o formă ficțională independentă, diferită de roman și care se cuvine izolată din mormanul pestriț de opere în proză cărora li se atribuie în prezent acest termen. Chiar și în celălalt morman pestriț, cunoscut sub numele de nuvelă, putem

izola forma de poveste folosită de Poe, care se găsește în același raport față de romanțul tipic, ca și povestirea lui Cehov sau Katherine Mansfield față de roman. Nu vom putea descoperi niciodată mostre „pure" ale celor două forme ; cu greu vom găsi un romanț modern care să nu poată fi socotit și roman și viceversa. Formele prozei ficționale sînt mixte, asemenea originilor rasiale și nu separabile ca sexele. De fapt, publicul cititor caută întotdeauna tocmai această formă mixtă de ficțiune, un roman romantic, destul de romantic pentru ca cititorul să-și poată proiecta propriul său libido asupra eroului și anima asupra eroinei, dar destul de adaptat convenției romanului pentru ca aceste proiecții să rămînă într-un cadru familiar. Se va pune așadar întrebarea, ce rost are să facem deosebirea sus-menționată, mai ales atunci cînd deși nedezvoltată în critică, ea nu este cîtuși de puțin o noutate. Pe nimeni nu surprinde afirmația că Trollope a scris romane, iar William Morris romanțuri.

Temeiul pe care trebuie să ne bazăm este că orice romancier mare trebuie studiat în termenii convențiilor pe care le-a ales. William Morris nu trebuie expediat la periferia prozei ficționale numai datorită faptului că respectivul critic nu s-a deprins încă să ia în serios forma de romanț. Pe de altă parte, luînd în considerare cele spuse mai sus despre natura revoluționară a romanțului, alegerea acestei forme nu trebuie privită ca un mod de a „evita" expunerea atitudinii sale sociale. Dacă Scott este în vreun fel îndreptățit să i se considere scrierile romanțuri, un critic competent n-ar trebui să vorbească numai despre defectele sale ca romancier. În mod similar, calitățile romantice ale *Drumului pelerinului,* caracterizarea arhetipală a personajelor și abordarea revoluționară a experienței religioase, fac din această carte un exemplu cuprinzător al unei anumite forme literare : ea nu ar trebui să rămînă doar o carte pe care literatura engleză o înghite numai ca să poată

spune că a avut și un fel de mîncare religios în meniul său. În fine, este posibil ca Hawthorne să fi făcut o afirmație cît se poate de serioasă atunci cînd a insistat în prefața la *Casa cu șapte frontoane* ca istorisirea sa să fie citită ca un romanț și nu ca un roman, în ciuda mărturisirii sale că prestigiul formei rivale l-ar fi determinat pe autorul de romanțuri să-și ceară scuze că n-o folosește.

Romanțul este mai vechi decît romanul, fapt care a creat de-a lungul veacurilor impresia falsă că ar fi o formă primitivă și rudimentară care trebuie depășită. Idealizînd cu multă gravitate eroismul și puritatea, romanțul se dovedește a avea afinități sociale cu aristocrația (pentru aparenta contradicție dintre acestea și natura revoluționară a formei menționată mai sus, vezi comentariul introductiv despre *mitosul* romanțului din eseul precedent. Romanțul a reînviat în perioada pe care o numim romantică datorită apartenenței sale la tendința romantică spre un feudalism arhaic și spre un cult al eroului sau al libidoului idealizat. În Anglia, romanțurile lui Scott și, în mai mică măsură, cele ale surorilor Brontë se încadrează în misterioasa renaștere Northumbriană, reprezentînd o reacție romantică împotriva revoluției industriale din Midlands, reacție care a dus și la apariția poeziei lui Wordsworth și Burns și a filozofiei lui Carlyle. Nu este surprinzător așadar că parodia romanțului și a idealurilor sale a devenit o temă importantă în romanul cu un caracter burghez mai pronunțat. Tradiția împămîntenită de *Don Quijote* se continuă printr-un gen de roman care privește o situație romantică din chiar punctul de vedere al acesteia, astfel încît convențiile celor două forme alcătuiesc un complex ironic în loc să dea naștere unui amestec sentimental. Exemplele se pot găsi începînd cu *Northanger Abbey* și sfîrșind cu *Madame Bovary* sau *Lord Jim.*

Tendința către alegorie a romanțului poate fi deliberată ca în *Drumul pelerinului,* sau inconștientă ca în foarte transparenta „mitologie“ sexuală a lui William

Morris. Romanţul, în care personajele sînt eroi, este o formă intermediară între roman, care vorbeşte despre oameni, şi mit, care se ocupă de zei. Romanţul în proză apare la început ca un produs întîrziat al mitologiei clasice, saga-urile islandeze în proză urmînd îndeaproape Edelor mitice. Romanul tinde mai degrabă să ia forma unei tratări ficţionale mai extinse a istoriei. Faptul că instinctul de romancier al lui Fielding nu a dat greş atunci cînd l-a îndemnat să-şi intituleze romanul *Tom Jones* o istorie, este confirmat şi de regula generală după care un roman bazat pe o construcţie mai complexă trădează şi mai mult natura istorică a acestei forme. Datorită însă caracterului creator al acestui tip de istorie, romancierul este de obicei înclinat să-şi modeleze şi să-şi actualizeze pe cît posibil materialul, simţindu-se îngrădit de un tipar istoric prea fix. Cu toate că acţiunea din Waverly se petrece cu aproximativ şaizeci de ani înainte ca romanul să fi fost scris, pe cînd cea din *Micuţa Dorrit* are loc doar cu patruzeci de ani în urmă, romanţul este cel care are un tipar istoric fix, în timp ce romanul se bazează pe un tipar flexibil, de unde rezultă ca principiu general că majoritatea „romanelor istorice“ sînt romanţuri. În mod similar, un roman poate dobîndi o atmosferă mai romantică atunci cînd oglindeşte o epocă mai îndepărtată : aşa se explică de ce cititorii romanelor lui Trollope în timpul celui de-al doilea război mondial le luau în primul rînd drept romanţuri. Poate că romanul a fost îngrădit tocmai de această legătură cu istoria şi de simţul accentuat al contextului temporal, formînd un puternic contrast cu universalitatea romanţului, în care timpul ajunge să se contopească cu personalitatea umană europeană.

Autobiografia se suprapune şi ea cu forma de roman, trecînd printr-o serie de gradaţii aproape imperceptibile. Majoritatea autobiografiilor se nasc din impulsul creator, ficţional deci, de a selecţiona numai acele evenimente şi experienţe din viaţa unui scriitor care pot

alcătui un tipar bine structurat. Este posibil ca tiparul rezultat să întreacă în dimensiuni pe cel cu care a ajuns să se identifice scriitorul; acest tipar poate fi încă doar o simplă prezentare a concordanței dintre temperamentul și atitudinile sale. Am putea denumi această extrem de importantă formă de proză ficțională confesiune, în spiritul operei Sfîntului Augustin, care pare să fi inaugurat această formă și al lui Rousseau, care a statornicit echivalentul ei modern. Tradiția ei timpurie a dat literaturii engleze opere ca *Religio Medici, Grace Abounding* și *Apologia* lui Newman, pe lîngă tipul de confesiune înrudit, dar întrucîtva diferit, cultivat de mistici.

Și aici, ca și în cazul romanțului, recunoașterea confesiunii ca formă ficțională distinctă prezintă o deosebită importanță. Ea ne dă posibilitatea să definim locul deținut de cîțiva dintre cei mai buni prozatori ai noștri în cadrul ficțiunii, salvîndu-i din amalgamul vag de opere care nu sînt clasificate nici ca literatură propriu-zisă deoarece conțin „idei", dar nici ca religie sau filozofie deoarece reprezintă modalități stilistice ale prozei. Asemenea romanului și romanțului, confesiunea posedă și ea o formă scurtă — eseul familiar —, *le livre de bonne foy* a lui Montaigne fiind o confesiune alcătuită din eseuri din care lipsește doar narațiunea continuă a formei mai lungi. Schema folosită de Montaigne corespunde în raport cu confesiunea operei ficționale alcătuite din povestiri, ca *Oamenii din Dublin* de Joyce sau *Decameronul* lui Boccaccio în raport cu romanul sau romanțul.

După Rousseau — și de fapt începînd chiar cu el — confesiunea începe să ia formă de roman, acest amestec avînd ca rezultat autobiografia ficțională — *Künstler-romanul* și speciile sale înrudite. Neexistînd nici un motiv literar pentru ca o confesiune să aibă obligatoriu drept subiect viața autorului însuși, confesiunile dramatice au fost folosite în roman cel puțin de la *Moll Flanders* încoace. Tehnica „fluxului conștiinței" permite o mult mai concentrată fuziune a celor două forme, dar chiar și aici

caracteristicile confesiunii ies foarte clar în relief. Aproape întotdeauna un rol important în confesiune îl joacă preocuparea teoretică și intelectuală pentru probleme de ordin religios, politic sau artistic. Tocmai faptul că reușește să dea substanță gîndirii sale prin aceste subiecte îl face pe autorul confesiunii să simtă că viața sa merită să fie pusă pe hîrtie. Dar această preocupare pentru idei și pentru afirmații teoretice este străină spiritului romanului propriu-zis, unde problema tehnică este tocmai de a elimina teoria, exprimînd-o prin intermediul relațiilor umane. La Jane Austen, ca să luăm un exemplu cunoscut, biserica, statul și cultura nu sînt niciodată discutate altfel decît ca date sociale, iar mintea lui Henry James a fost apreciată tocmai pentru faptul că nici o idee n-a putut să o altereze vreodată. Romancierul care nu se poate dispensa de idei și nu are răbdarea să le digere așa cum a făcut-o James, recurge în mod instinctiv la forma pe care Mill o numește „istoria spirituală" a unui singur personaj. Și atunci cînd constatăm că punctul culminant al *Portretului* lui Joyce îl constituie o dezbatere cu caracter tehnic al unei teorii estetice, începem să înțelegem că lucrul acesta este posibil tocmai datorită prezenței în acest roman a unei alte tradiții din cadrul prozei ficționale.

Tendința romanului este extrovertă și personală ; el se ocupă în primul rînd de natura umană și de manifestările acesteia în societate. Romanțul se caracterizează printr-o tendință introvertă și personală ; și el se ocupă de personaje dar într-un mod mai subiectiv. (Termenul de subiectiv se referă aici la modul de tratare și nu la conținut. Personajele romanțului sînt eroice, calitate care le face impenetrabile ; romancierul poate pătrunde cu mai multă ușurință în mintea personajelor sale deoarece este mai obiectiv.) Confesiunea este și ea introvertă, dar are un conținut intelectualizat. Urmează desigur să descoperim o a patra formă de ficțiune, care să aibă același caracter intelectualizat, dar să fie extrovertă.

Remarcam mai înainte că cei mai mulți vor considera *Călătoriile lui Guliver* ca fiind o ficțiune dar nu un roman. În acest caz, această operă reprezintă probabil o altă formă de ficțiune, deoarece este evident că se-ncadrează într-o anumită formă; recunoaștem această formă ca fiind deosebită de roman, atunci cînd trecem de la *Emile* al lui *Rousseau* la *Candide* al lui Voltaire, sau de la *Și tu vei fi țărînă* al lui Butler la *Erewhon*, sau de la *Punct Contrapunct la Minunata lume nouă* a lui Huxley. Forma aceasta își are, așadar, și ea tradiția ei, după cum o demonstrează exemplul lui Butler sau Huxley; în plus, ea și-a păstrat o anumită integritate chiar și în condițiile supremației romanului. Existența ei este destul de ușor de demonstrat și nimeni nu se va împotrivi afirmației că arborele genealogic al *Călătoriilor lui Gulliver* sau *Candide* coboară prin Rabelais și Erasmus, ajungînd pînă la Lucian. Dar, dacă s-a vorbit atît de mult de stilul și ideile lui Rabelais, Swift și Voltaire, ei au fost în schimb foarte puțin analizați ca maeștri ai unei tehnici speciale, element care nu ar putea fi niciodată omis într-o critică de roman. Un alt scriitor mare, aparținînd acestei tradiții, maestrul lui Huxley, Peacock, a avut o soartă și mai ingrată, deoarece forma cultivată de el nu a fost înțeleasă, lăsînd impresia generală că poziția sa în dezvoltarea prozei ar fi cea a unui excentric superficial. În realitate, el mînuiește cu tot atîta rafinament și minuțiozitate procedeele pe care le cultivă, ca și Jane Austen tehnica ei.

Forma folosită de acești scriitori este cea a satirei menippeene, numită astăzi mai rar și satiră veroniană, despre care se spune că a fost inventată de către un filozof cinic grec, pe nume Menippus. Opera lui s-a pierdut, dar a fost continuată de cei doi mari discipoli ai săi — scriitorul grec Lucian și scriitorul latin Varro, iar tradiția statornicită de Varro, care n-a supraviețuit nici ea decît prin cîteva fragmente, a fost dusă mai departe de Petronius și Apuleius. Satira menippeană pare să se fi

dezvoltat din satira în versuri prin procedeul frecvent de a adăuga interludii în proză, nouă însă ne-a parvenit numai ca formă de proză, deși folosirea incidentală a versului a rămas una din trăsăturile sale frecvente (observabilă și la Peacock).

Satira menippeeană se ocupă mai puțin de oameni decît de atitudini ale spiritului uman. Pedanți, bigoți, șarlatani, parveniți, virtuoși, entuziaști, profesioniști incompetenți și lacomi de tot soiul sînt tratați prin prisma atitudinii față de viață a fiecăruia, dictată de îndeletnicirea lor, atitudine care se deosebește de comportamentul lor social. Satira menippeeană se aseamănă din acest punct de vedere cu confesiunea prin capacitatea sa de a mînui ideile și teoriile abstracte și se deosebește de roman prin modul de caracterizare a personajelor, care este mai degrabă stilizat decît naturalist, înfățișînd oamenii ca pe niște exponenți ai ideilor pe care le reprezintă. Nici aici nu este posibil și nici necesar să tragem o linie clară de demarcație, dar dacă vom compara un personaj din Jane Austen cu unul similar din Peacock vom sesiza imediat diferența dintre cele două forme. Squire Western este un personaj romanesc dar Thwackum și Square au în vine sînge menippeean. O temă frecventă în cadrul acestei tradiții este ridiculizarea figurii de *philosophus gloriosus* de care ne-am ocupat mai înainte. Romancierul consideră răul și vanitatea ca pe niște boli sociale, dar satiristul menippeean le concepe ca boli ale intelectului, ca un fel de pedanterie maniacă pe care o simbolizează și o definește totodată figura lui *philosophus gloriosus*.

Petronius, Apuleius, Rabelais, Swift și Voltaire cultivă o formă narativă destul de deslînată, care ajunge să fie confundată deseori cu romanțul. Ea se deosebește totuși de această formă (deși creația rabelaisiană conține un mare număr de elemente de romanț), prin aceea că nu se axează în primul rînd pe faptele eroilor, ci pe jocul liber al fanteziei intelectuale și pe acel gen de observație umoristică care generează caricatura. Ea diferă și de forma picarescă care se caracterizează ca și romanul prin

interesul pentru structura reală a societății. În forma sa cea mai concentrată satira menippeeană prezintă o viziune a lumii în termenii unui tipar intelectual unic. Datorită structurii intelectuale care se înfiripă înăuntrul povestirii se produc puternice dislocări în logica obișnuită a narațiunii, deși aparența de stil neglijent care rezultă nu reflectă decît neatenția cititorului sau tendința sa de a considera totul prin prisma romanului ca unică formă de ficțiune.

Cuvîntul „satiră“ denota în timpul antichității latine și a Renașterii una din cele două forme literare specifice cunoscute sub acest nume, forma în proză sau cea în versuri (la care ne referearn adineauri). Astăzi cuvîntul denotă un principiu structural sau o atitudine, un *mitos* în termenii noștri. În satirele menippeene pe care le-am discutat, numele formei se aplică și atitudinii. Atunci cînd este folosit pentru a denumi o atitudine, satira este, după cum remarcam, un amestec de fantezie și morală. Dar atunci cînd denumește forma, termenul de satiră, deși aplicabil numai în literatură (căci sub forma de *mitos* el poate apărea în orice artă, în desenele umoristice de exemplu) el devine mai flexibil, putînd denota fie o formă bazată în exclusivitate pe fantastic fie una exclusiv axată pe morală. Astfel, povestirea menippeeană de aventuri poate constitui un exemplu de fantezie pură, așa cum o putem întîlni în basmul cult. Cărțile despre Alice sînt niște satire menippeene perfecte, întocmai ca și *Pruncii Apei,* care a fost scrisă sub influența lui Rabelais. Varianta morală pură ne prezintă o viziune serioasă a societății sub forma unui tipar intelectual unic, cu alte cuvinte o utopie.

Forma scurtă a satirei menippeene este de obicei dialogul sau colocviul, în care interesul dramatic se concentrează mai mult asupra conflictului de idei decît asupra celui dintre personaje. Aceasta a fost forma preferată a lui Erasmus, foarte des folosită și de Voltaire. Nici aici forma de satiră nu coincide întotdeauna cu atitudinea satirică, transformîndu-se uneori în discuții pur

fanteziste sau pur moraliste, ca în *Conversațiile imaginare* ale lui Landor sau în „dialogul morților". Uneori această formă se extinde pe un spațiu mai mare, scriitorul recurgînd la mai mult de doi vorbitori : cadrul este de obicei o *cena* sau un banchet, de genul celui care se proiectează atît de impresionant în Petronius. Deși mult anterior lui Menippus în acest domeniu, Platon a exercitat o puternică influență asupra tipului de satiră menționat, ce a dat naștere unei tradiții neîntrerupte din care fac parte conversațiile pline de eleganță și dezinvoltură ale curteanului ideal al lui Castiglione sau teoria și practica pescuitului la Walton. Într-o variantă modernă a formei se înscriu petrecerile organizate la conac, la sfîrșitul săptămînii descrise, de Peacock și Huxley precum și de imitatorii lor, în cadrul cărora părerile, ideile și preocupările culturale exprimate sînt la fel de importante ca și relațiile amoroase.

Exuberanța romancierului ia forma unei analize exhaustive a relațiilor omenești, ca în cazul lui Henry James, sau a fenomenelor sociale ca la Tolstoi. Satiristul menippean, preocupat de teme și atitudini intelectuale, își manifestă exuberanța într-un mod intelectual fie copleșindu-și cititorul cu o uriașă masă de erudiție legată de tema sa, fie încărcîndu-și tratarea pedantă cu o avalanșă de termeni din domeniul respectiv. O specie, sau mai degrabă o subspecie a acestei forme este acel amalgam enciclopedic reprezentat de *Deipnosophists* al lui Athenaeus și de *Saturnalia* lui Macrobius, în care luînd parte la un banchet, convivii dau la iveală o uriașă cantitate de cunoștințe savante privind orice subiect pus în discuție. Etalarea erudiției a fost probabil asociată cu tradiția menippeană de către Varro care era suficient de multilateral pentru a-l face pe Quintilian dacă nu să-l privească cu gura căscată, cel puțin să-i atribuie calificativul de *vir Romanorum eruditissimus*. Tendința acestei forme de a se transforma într-un amalgam enciclopedic se observă cu claritate la Rabelais, în special în enormele sale cataloage de ștergătoare și epitete legate de articolele

vestimentare precum şi de metodele de ghicire. Compilaţiile enciclopedice pe care Erasmus şi Voltaire au fost obligaţi să le scrie sugerează că instinctul de a aduna fapte aşa cum adună coţofana obiecte nu este cîtuşi de puţin străin de calităţile care au făcut din ei scriitori celebri. Tratarea enciclopedică observabilă în structura cărţii lui Flaubert *Bouvard et Pecuchet* se explică mult mai uşor dacă sesizăm înrudirea ei cu tradiţia menippeană.

Această tratare creatoare a erudiţiei exhaustive constituie principiul structural al celei mai mari satire menippeene scrise în limba engleză înaintea lui Swift, *Anatomia melancoliei* a lui Burton. Aici, societatea omenească este cercetată prin prisma unui tipar intelectual furnizat de conceptul de melancolie, un dialog al cărţilor înlocuind dialogul dintre personaje, iar rezultatul fiind o trecere în revistă cît se poate de cuprinzătoare a existenţei umane, cum nu s-a mai realizat în nici o operă ce i-a urmat lui Chaucer, unul din autorii preferaţi ai lui Burton. Putem observa, în trecere, utopia din introducere, precum şi „digresiunile“, care la o cercetare mai atentă ne apar ca prelucrări savante ale formelor menippeene : digresiunea despre aer, cea despre călătoria fantastică ; digresiunea despre spirite şi cea despre folosirea ironică a erudiţiei ; digresiunea despre necazurile savanţilor, sau despre satira lui *philosophus gloriosus*. Cuvîntul „anatomie“ sugerează în titlul lui Burton ideea de disecţie sau analiză, exprimînd cu multă acurateţe abordarea intelectualizată caracteristică acestei forme. Termenul ni se pare potrivit şi îl vom adopta în locul „satirei menippeene“ care sună astăzi destul de greoi şi imprecis.

După cum este de aşteptat, anatomia ajunge să se contopească în cele din urmă cu romanul, producînd o serie întreagă de hibrizi printre care se numără *le roman à these* şi romanele în care personajele sînt întruchipări ale unor idei sociale sau de altă natură, aşa cum se întîmplă în romanele proletare scrise în cel de al treilea deceniu al secolului nostru. Scriitorul care a combinat cu cel mai mare succes cele două forme rămîne însă

Sterne, discipolul lui Burton şi Rabelais. *Tristram Shandy* poate fi socotit, după cum spuneam la început, un roman, dar caracterul digresiv al naraţiunii, cataloagele, stilizarea personajelor în maniera teoriei „umorilor", călătoria fantastică a nasului uriaş, discuţiile în stilul banchetului şi ridiculizarea continuă a filozofilor şi criticilor pedanţi — toate aceste particularităţi aparţin anatomiei.

O înţelegere mai clară a formei şi tradiţiilor anatomiei ar scoate în relief multe alte aspecte ale istoriei literaturii. *Consolarea filozofiei* a lui Boetius cu forma ei de dialog, cu interludiile în versuri şi tonul de ironie contemplativă ce o străbate, este o anatomie pură, fapt de o deosebită importanţă în înţelegerea uriaşei sale influenţe. *Pescarul desăvîrşit* este o anatomie datorită amestecului de proză şi versuri, cadrului său rural de *cena,* formei de dialog, interesului deipnosophistic pentru mîncăruri şi utilizării unei satire menippeene blînde la adresa unei societăţi care consideră că orice îndeletnicire este mai importantă decît pescuitul şi cu toate acestea nu a descoperit pînă în prezent prea multe lucruri mai bune de făcut. În aproape toate perioadele literaturii există un număr mare de romanţuri, confesiuni şi anatomii care nu se bucură de atenţia cuvenită numai pentru că aparţin unor categorii nedefinite încă. În perioada ce-l desparte pe Sterne de Peacock, de pildă, avem printre romanţuri pe *Melmoth rătăcitorul,* printre autobiografii *Confesiunile unui păcătos îndreptăţit* ale lui Hogg şi printre anatomii *Doctorul* lui Southey, *John Buncle* de Amory şi *Noctes Ambrosianae.*

În concluzie deci, dacă analizăm ficţiunea din punctul de vedere al formei putem distinge patru mari categorii constitutive : romanul, confesiunea, anatomia şi romanţul. Există şase combinaţii posibile ale acestor forme şi am arătat modul în care romanul s-a combinat cu fiecare din celelalte trei. Rareori întîlnim o concentrare exclusivă asupra unei singure forme : romanele timpurii ale lui George Eliot sînt influenţate, de pildă, de romanţ,

ıar cele tîrzii de anatomie. Hibridul romanț-confesiune poate fi întîlnit, după cum este și firesc, în autobiografia unui temperament romantic; în literatura engleză el apare într-o formă extrovertă la George Borrow și într-una introvertă la De Quincey. Romanțul-anatomie poate fi întîlnit la Rabelais; un exemplu mai recent este *Moby Dick*, în care tema romantică a vînătorii devine o anatomie enciclopedică a balenei. Confesiunea fuzionează cu anatomia în *Sartor Resartus* și într-unul din experimentele în proză de o impresionantă originalitate ale lui Kierkegaard *Ori ori*. Schemele ficționale mai cuprinzătoare folosesc de obicei cel puțin trei forme: putem recunoaște elemente de roman, romanț și confesiune în *Pamela*, de roman, romanț și anatomie în *Don Quijote*, de roman, confesiune și anatomie la Proust și de romanț, confesiune și anatomie la Apuleius.

Am dat dinadins un caracter schematic expunerii mele cu intenția de a sugera avantajele unei explicații simple și logice pentru o formă ca cea a lui *Moby Dick* sau *Tristram Shandy*. Atitudinea critică obișnuită față de forma unor opere de acest fel se aseamănă cu cea a doctorilor din Brobdingnag, care, după nenumărate dispute, au declarat în cele din urmă că Guliver este un *lusus naturae*. Anatomia este forma care i-a pus cel mai mult în încurcătură pe critici și aproape nici un prozator puternic influențat de această formă nu a scăpat de acuzația de tratare neîngrijită. I-am putea aminti aici cititorului de Joyce, deoarece calificarea operelor sale drept monstruoase a ajuns un fel de tic nervos. Chiar și în critica de bună calitate găsim termeni ca „demogorgon", „behemoth" sau „elefant alb"; critica de mîna a doua ar putea găsi probabil termeni și mai buni. Joyce și-a organizat materialul în *Ulisse* și *Veghea lui Finnegan* cu o minuțiozitate aproape obsedantă, dar nefiind bazată pe principiile îndeobște întîlnite în proză construcția acestor cărți continuă să pară amorfă. Să încercăm să le aplicăm formulele noastre.

Dacă i s-ar cere unui cititor să enumere lucrurile care l-au impresionat cel mai mult în *Ulisse* lista ar suna probabil în felul următor. În primul rînd claritatea cu care sînt reînviate priveliștile, sunetele și mirosurile Dublinului, rotunjimea portretelor și naturalețea dialogului. În al doilea rînd parodierea elaborată a acțiunii și personajelor prin transpunerea lor contrastantă în structuri arhetipale eroice, în special cea împrumutată din *Odiseea.* În al treilea rînd reliefarea faptelor și personajelor prin folosirea ca mijloc de investigație a tehnicii fluxului conștiinței. În al patrulea rînd, tendința continuă de a conferi un caracter enciclopedic și exhaustiv atît tehnicii cît și conținutului și de a le trata pe amîndouă în termeni extrem de intelectualizați. Vom putea recunoaște acum cu destulă ușurință în aceste patru puncte elemente ale cărții care țin de roman, romanț, confesiune și, respectiv, anatomie. *Ulisse* este așadar o epopee completă în proză în care sînt întrebuințate toate cele patru forme, fiecare dintre ele avînd de fapt aceeași importanță și fiind esențiale una pentru cealaltă, astfel încît cartea reprezintă o unitate și nu un conglomerat.

Această unitate se bazează pe o schemă complicată de paralelisme contrastante. Arhetipurile romantice ale lui Hamlet și Ulisse se aseamănă cu niște stele îndepărtate strălucind pe un cer literar și privind întrebătoare la sărmanii locuitori ai Dublinului, cu al căror destin conturat de însăși influența lor se împletesc docil. În special în episoade ca „Ciclopii“ sau „Circe“ întîlnim o parodie continuă a tiparelor realiste privite din punctul de vedere al celor romantice, procedeu care ne amintește de *Madame Bovary,* deși ironia este îndreptată aici în sens opus. O relație similară leagă tehnica romanului de cea a confesiunii ; autorul pătrunde adînc în mintea personajelor sale pentru a le urmări fluxul conștiinței și iese din nou afară pentru a-i descrie din exterior. Și în combinația dintre roman și anatomie pe care o întîlnim în capitolul „Itaca“ patosul care-l străbate se explică în

bună parte prin conștiința unui antagonism abia ghicit între aspectele personale și cele intelectuale ale scenei. Același principiu al paralelismului contrastant este valabil și în cazul celorlalte trei combinații : al romanțului cu confesiunea în „Nausicaa“ și „Penelope“, al confesiunii cu anatomia în „Proteus“ și „Lotofagii“, al romanțului cu anatomia (o combinație rară și sporadică) în „Sirenele“ și pe alocuri în „Circe“.

În *Veghea lui Finnegan* unitatea construcției o depășește cu mult pe cea din *Ulisse*. Povestea sordidă a inertului HCE și a slăbănoagei sale soții nu este opusă arhetipului lui Tristram și al regelui divin : HCE este el însuși Tristram și regele divin. Fiindcă acțiunea se petrece într-o lume de vis, nu mai este posibilă folosirea contrastului dintre confesiune și roman, dintre monologul interior și înfățișarea exterioară a celor din afară. Lumea din roman nu poate fi nici ea despărțită de lumea inteligibilă a anatomiei. Formele pe care le-am deosebit în proză, a căror existență se bazează pe dicotomiile dictate de bunul simț și de o minte lucidă dispar în *Veghea lui Finnegan*, dînd naștere celei de-a cincea forme, expresie a chintesenței. Această formă este asociată de obicei cu scripturile și cărțile sfinte tratînd existența în termenii căderii și reînvierii sufletului omenesc, ai creației și apocalipsului universal. Exemplul desăvîrșit este Biblia ; Cartea egipteană a morților și Edda islandeză în proză care au influențat în mare măsură *Veghea lui Finnegan* aparțin și ele acestei forme.

FORME ENCICLOPEDICE SPECIFICE

Am menționat în primul eseu principiul conform căruia fiecărei epoci literare îi corespunde un anumit tip de formă enciclopedică centrală, reprezentată de obicei în cadrul modului mitic de scriptură sau cartea sfîntă, iar în celelalte moduri de un gen de „analogie a revelației“ după cum o numeam acolo. În cultura noastră

cartea sfîntă de căpătîi este Biblia creştină, care constituie probabil şi cea mai sistematic construită scriptură a lumii. A spune că Biblia este „mai mult" decît o operă literară nu înseamnă decît că ea poate fi abordată şi prin alte metode. Nici o carte însă n-ar fi putut să exercite o influenţă atît de puternică asupra literaturii dacă n-ar fi posedat ea însăşi o serie de virtuţi literare şi Biblia este o operă literară atîta timp cît prezintă interes pentru criticul literar.

Lipsa (pînă nu demult) a unui studiu autentic de critică literară pe marginea Bibliei a produs o lacună imensă în cunoştinţele noastre privind simbolismul literar în general, lacună care nu poate fi umplută, în ciuda tuturor contribuţiilor recente. Savanta cercetare istorică reprezintă după părerea mea, fără excepţie, o critică „inferioară" sau analitică, o critică „superioară" necesitînd, cred, o abordare cu totul diferită. Misiunea acesteia ar putea fi îndeplinită de critica pur literară, capabilă să analizeze Biblia nu ca pe un amalgam de influenţe, glosare, adaptări, inserţiuni, exagerări, neînţelegeri şi intercalări greşite cum ne-o prezintă criticul analitic, ci ca pe o unitate tipologică pe care toate aceste lucruri au fost iniţial menite să o formeze. Extraordinara influenţă culturală a Bibliei nu poate fi explicată printr-o critică ce se opreşte în punctul în care începe să se asemene cu ceva care are o formă literară în aceeaşi măsură cu o colecţie filatelică aparţinînd unui specialist. O critică superioară, autentică a Bibliei ar trebui să reprezinte, aşadar, un proces de sintetizare care să plece de la premisa că Biblia este un mit perfect, o structură arhetipală unică începînd cu creaţia şi sfîrşind cu apocalipsul. Ea ar trebui să ia drept principiu euristic axioma Sfîntului Augustin, după care *Vechiul Testament* este revelat în cel *Nou*, iar cel *Nou* se găseşte ascuns în cel *Vechi* : el susţine că cele două testamente sînt mai curînd identificări metaforice decît alegorii reciproce. Nu putem stabili originea *Bibliei* nici măcar din punct de vedere istoric într-o perioadă de timp foarte îndepărtată, cînd

diferitele sale elemente formative nu se puteau constitui într-o unitate tipologică, iar dacă este să o privim ca fiind rodul unei inspirații divine sau laice — rezultă că și procesul său de structurare și redactare s-a bazat tot pe inspirație.

Acesta este singurul mod de tratare care ar pune în adevărata sa lumină importanța Bibliei ca fiind sursa și influența primordială a formei simbolismului literar. Aceasta ar constitui o critică conservatoare, care ar reînvia și ar restabili tipologiile tradiționale bazate pe presupusa ei unitate figurativă. Criticul istoric al *Cîntării Cîntărilor* este în mare măsură interesat, printre altele, de cultul fertilității și de sărbătorile rurale : critica literară și-ar îndrepta atenția îndeosebi spre formele pe care le ia simbolismul biblic în opera lui Dante, Bernard de Clairvaux și a altor mistici și poeți pentru care *Cîntarea Cîntărilor* întruchipa dragostea lui Cristos pentru biserica sa. Acesta nu este un sens alegoric anexat în mod necorespunzător poemului ci un context interpretativ arhetipal și cultural mai vast în care se încadrează creația poetică respectivă. Nu este necesar să optăm pentru unul din aceste două tipuri de critică ; nu este nevoie să privim evoluția literară a cărții drept rezultatul unei distorsionări pedante sau a unor erori cauzate de o imaginație prea fecundă ; nu este nevoie să tratăm interpretarea ei ca pe o voluptuoasă *orientală* sau ca pe o descoperire modernă și ironică.

În clipa în care acordăm locul cuvenit concepției noastre despre *Biblie,* o mare parte din simbolurile literare, începînd cu *Visul Sfintei Cruci* și pînă la *Little Gidding* încep să se-ncarce de semnificații. Ne ocupăm în prezent de expediția eroică a figurii centrale numite Messia, asociată cu diferite figuri de regi în Vechiul Testament, și identificată cu Isus Cristos în cel Nou. Fazele și simbolurile acestei expediții au fost tratate în cadrul *mitosului* romantic. O naștere misterioasă este urmată de o epifanie sau recunoașterea lui ca fiu al lui Dumnezeu ; urmează apoi simbolurile umilirii, trădării și marti-

riului, aşa-numitul complex al slujitorului persecutat ; la rîndul lor ele sînt succedate de imaginea simbolică a lui Messia ca mire, învingător al unui monstru şi călăuzitorul poporului către ţinutul ce de drept îi aparţine. Oracolele vechilor profeţi par să fi avut în mare parte, dacă nu în întregime, un caracter demascator, dar au fost mai apoi completate cu nişte continuări „postexilice" care conferă întregii Biblii ritmul unui *mitos* ciclic complet în care dezastrului îi urmează refacerea şi umilinţei prosperitatea ; cele mai izbutite ilustrări ale lui sînt legenda lui Iov şi cea a fiului risipitor.

Luată în ansamblu, *Biblia* înfăţişează aşadar un ciclu gigantic care începe cu creaţia şi se încheie cu apocalipsul şi care cuprinde evoluţia eroică a lui Messia de la încarnare la apoteoză. În cadrul acesteia întîlnim alte trei mişcări ciclice, explicite sau implicite : cea individuală de la naştere la mîntuire ; cea sexuală, de la Adam şi Eva la căsătoria apocaliptică şi cea socială, începînd cu proclamarea legii pînă la proclamarea domniei acestei legi simbolizată de Sionul reconstruit din *Vechiul Testament* şi de sosirea veacului de aur din *Noul Testament*. Toate acestea reprezintă o serie de cicluri complete sau dialectice, în care mişcarea se îndreaptă mai întîi în jos şi apoi în sus, către o lume veşnic mîntuită. Pe lîngă acestea, mai întîlnim şi ciclul ironic sau „atît de omenesc", ciclul *simplu* al existenţei umane lipsită de orice sprijin salvator, rotindu-se mereu în „acelaşi cerc monoton", după cum se exprima Blake, de la naştere la moarte. Aici accentul final cade pe sclavie, exil, război permanent sau distrugere prin foc (Sodoma, Babilonul), sau prin apă (potopul). Aceste două forme de mişcare ciclică stau la baza celor două scheme epice (Nota 84) : epopeea reîntoarcerii şi epopeea mîniei. Puternica analogie dintre ciclul vieţii, morţii şi reînvierii prezintă o analogie strînsă, prin simbolistica sa, cu ciclul messianic al preexistenţei, vieţii-în-moarte şi reînvierii şi ne conduce la al treilea tip de formă epică — epopeea analogică. Al patrulea tip este epopeea contrastantă unde,

la un pol se află situația ironică a omului, și la celălalt originea sau perpetuarea unei societăți divine.

Ritmul apocaliptic pur se întîlnește destul de rar chiar și în mit ; el apare totuși în mitologia nordică în Edde și în *Muspilli,* precum și în ultima carte a *Mahabharatei* care înfățișează intrarea în ceruri. Există mituri ale apoteozei ca legenda lui Hercule și mituri ale mîntuirii, ca cel prezent în simbolurile legate de Osiris din Cartea morților, dar principala preocupare a majorității cărților sfinte este proclamarea legii, desigur îndeosebi a regulilor ceremoniale. Conturul care rezultă este o formă embrionară a epopeii contrastante : miturile care explică originea legii, incluzînd pe cele ale creației, se află la un pol, iar societatea omenească guvernată de lege la celălalt. Vechimea epopeii contrastante este evidențiată de epopeea lui Ghilgameș unde eroul care pornește în căutarea nemuririi ajunge doar să afle despre sfîrșitul ciclului natural, simbolizat aici, ca și în Biblie, de un potop. Colecțiile de mituri aparținînd lui Hesiod și Ovidiu se bazează pe aceeași formă : aici poetul însuși, victimă a nedreptății sau exilului, joacă un rol principal la polul omenesc. Aceeași structură va fi preluată și dezvoltată de către Boetius la care cei doi poli sînt vîrsta de aur apusă și, respectiv, poetul întemnițat sub o acuzație falsă în plină epocă medievală.

Formele enciclopedice romantice recurg la imitații omenești sau sacramentale ale mitului messianic, cum ar fi expediția lui Dante din *Commedia* lui Dante, cea a Sfîntului Gheorghe descrisă de Spenser și cea a cavalerilor Sfîntului Graal. *Divina Commedia* inversează structura obișnuită a epopeii contrastante, pornind de la situația umană ironică și încheindu-se cu viziunea divină. Coordonatele umane ale expediției dantești sînt reliefate de incapacitatea sa de a învinge sau cel puțin de a ține piept monștrilor care îl înfruntă la început : expediția sa începe, așadar, printr-o renunțare la rolul convențional al cavalerului rătăcitor. Viziunea de mari proporții a lui Langland

reprezintă prima abordare importantă a epopeii contrastante în literatura engleză. La un pol se află imaginea lui Cristos reînviat și a mîntuirii lui Piers : la celălalt viziunea sumbră a existenței umane care apare spre sfîrșitul poemului ca un fel de triumf al lui Anticrist. *Crăiasa zînelor* urma să se încheie cu un epitalam care ar fi fost plin probabil de imagini ale mirilor, dar așa cum se prezintă astăzi, poemul se încheie cu victoria fiarei agresive a calomniei, a cărei victimă este poetul.

În cadrul mimeticului superior ajungem la o structură considerată de obicei ca fiind tipică pentru genul epic, și anume forma cultivată de Homer, Virgiliu și Milton. Epopeea se deosebește de narațiune prin proporțiile enciclopedice ale temei sale ce se întinde de la cer și pînă la lumea subterană, cuprinzînd un volum uriaș de cunoștințe clasice. Un poet narativ de tipul lui Southey sau Lydgate poate compune un număr oricît de mare de poeme narative, dar un poet epic nu reușește în mod obișnuit să desăvîrșească decît o singură structură epică, momentul în care își alege tema coincizînd cu criza întregii sale existențe.

Forma ciclică a epopei antice se bazează pe ciclul natural, o lume cunoscută mediteraneeană plasată în mijlocul unui infinit *(apeiron)* și între zeii superiori și cei inferiori. Ciclul cuprinde două ritmuri principale : viața și moartea individului și ritmul social mai lent care, de-a lungul anilor *(periplomenon eniauton* la Homer, *volvibus* sau *labentibus annis* la Vergiliu) poartă orașele și imperiile pe culmile prosperității sau către un declin final. Contemplarea neîntreruptă a celei de-a doua mișcări este îngăduită numai zeilor. Convenția începerii acțiunii *in medias res* înnoadă, ca să spunem așa, firul acesteia în timp. Acțiunea globală care constituie fundalul *Iliadei* pornește de la cetățile Greciei parcurgînd asediul de zece ani al Troiei și întorcîndu-se din nou în Grecia ; acțiunea globală a *Odiseei* reprezintă o formă specializată a aceluiași procedeu, pornind de la Itaca și întorcîndu-se din

nou la aceasta, *Eneida* descriind o mișcare de la Troia la noua Troie, în tovărășia zeilor domestici ai lui Priam.

Acțiunea principală începe într-un punct descris în *Odiseea* prin cuvîntul *hamothen*, adică „undeva“ : în realitate el este ales cu foarte multă grijă. Toate aceste trei poeme epice încep cu un fel de nadir al acțiunii ciclice globale : *Iliada* cu un moment de deznădejde în tabăra grecilor ; *Odiseea* cu distanța tot mai mare care-l desparte pe Ulisse de Penelopa, amîndoi fiind asaltați de curtezani nedoriți ; *Eneida* cu naufragiul eroului său pe țărmul Cartaginei, cetatea Junonei și vrăjmașa Romei. De aici acțiunea se deplasează în timp atît înainte cît și înapoi pe o distanță destul de mare pentru a sugera conturul general al ciclului istoric. Descoperirea acțiunii epice constă în conceperea sfîrșitului acțiunii globale ca o repetare a începutului acesteia, de unde decurge ideea unei ordini consecvente și a unui echilibru care străbate întreaga epopee. Această ordine consecventă nu are o origine divină sau fatală, ci reprezintă o stabilitate a naturii aflate sub controlul zeilor și care se extinde și asupra ființelor umane atunci cînd ele nu i se împotrivesc. Sentimentul acestei stabilități nu este neapărat tragic, dar el este cel care face tragedia posibilă.

Lucrul acesta se aplică, de exemplu, *Iliadei*. Am putea umple un volum mai mare decît acesta înșirînd motivele reale pentru care *Iliada* merită să fie prețuită, dar dintre toate cel mai semnificativ este pentru noi, în cazul de față, faptul că tema sa reprezintă un *menis*, adică un cîntec al mîniei. Este aproape imposibil să supraestimăm importanța pe care o are în literatura apuseană ideea pe care o demonstrează *Iliada*, și anume că prăbușirea unui dușman, cu nimic mai puțin decît cea a unui prieten sau conducător este tragică și nu comică. O dată cu *Iliada* pătrunde în concepția despre viață a poetului un element obiectiv și dezinteresat care nu-l va părăsi niciodată. Fără acest element, poezia reprezintă doar un instrument pus în slujba a diferite scopuri sociale, a propagandei, divertismentului, religiei sau educației : o dată cu *Iliada*

ea dcbîndeşte o autoritate pe care n-a mai pierdut-o de atunci încoace niciodată şi care se întemeiază, asemenea autorităţii ştiinţei, pe viziunea naturii ca o ordine impersonală.

Odiseea inaugurează cealaltă tradiţie care stă la baza epopeii reîntoarcerii. Este povestea romantică a unui erou care scapă teafăr dintr-o serie de primejdii extraordinare, ajunge acasă în ultima clipă, atît cît să-şi mai poată redobîndi nevasta şi învinge duşmanii, dar sentimentul nostru predominant faţă de aceste întîmplări izvorăşte dintr-un fel de înţelepciune prudentă, rezultat al acceptării de către noi a naturii, societăţii şi legii, a dreptului stăpînului casei de a se întoarce spre a-și redobîndi ceea ce este al lui. În *Eneida* tema reîntoarcerii se transformă într-o temă a renașterii, sfîrșitul Noii Troie nefiind decît punctul ei de plecare reînnoit şi schimbat în urma expediţiei eroului. Epopeea creștină preia aceste teme dezvoltîndu-le într-un context arhetipal mai larg. Din punct de vedere poetic, acțiunea Bibliei cuprinde temele celor trei mari epopei : tema distrugerii și captivității cetății din *Iliada*, tema *nostos*-ului sau a reîntoarcerii din *Odiseea* și tema construirii unei noi cetăţi în *Eneida*. Adam este, asemenea lui Odysseus un om cuprins de mînie care a fost exilat datorită faptului că l-a supărat pe Dumnezeu prin depășirea limitelor sale omeneşti *(hyper moron)*. În ambele povestiri acţiunea care declanşează mînia este simbolizată prin consumarea hranei rezervate zeilor. Ca și în cazul lui Odysseus, reîntoarcerea lui Adam coincide cu potolirea mîniei divine prin înţelepciunea divină (Posseidon se împacă cu Atena prin voinţa lui Zeus, la Homer ; Tatăl se împacă cu omul în versiunea ispășirii creştine). Israelul își poartă arca din Egipt spre pămîntul făgăduinţei, așa cum Enea îşi mută bunurile casnice din Troia învinsă în cea care va dăinui veşnic.

Observăm că, pe măsură ce înaintăm de la epopeea antică la cea creştină, tema devine tot mai cuprinzătoare (fără ca aceasta să denote și un progres valoric), trăsă-

tură oglindită de Milton în expresii ca „dincolo de muntele Aonian". La Milton acţiunea epică principală este din nou nadirul unui ciclu global, căderea lui Satan şi a lui Adam. De aici acţiunea se deplasează înapoi prin discursul lui Rafael şi înainte, prin cel al lui Mihail către începutul şi sfîrşitul acţiunii globale. Începutul îl constituie prezenţa lui Dumnezeu printre îngeri înainte ca Fiul să li se fi arătat; sfîrşitul are loc după apocalips, atunci cînd Dumnezeu este din nou „în tot şi în toate", dar începutul şi sfîrşitul se află în acelaşi punct şi anume prezenţa lui Dumnezeu, reînnoită şi transformată apoi prin expediţia eroică a lui Cristos. Ca poet creştin, Milton trebuie să reinterpreteze tema epică a acţiunii eroice, să hotărască cum trebuie să fie eroul şi acţiunile sale din punctul de vedere al religiei creştine. Eroismul înseamnă pentru el supunere, fidelitate şi perseverenţă, în ciuda batjocurii sau a persecuţiilor; întruchiparea lui este Abdiel, îngerul credincios. Acţiunea este pentru el fapta constructivă sau creatoare, simbolizată de crearea lumii şi recrearea omului de către Cristos. Satan dobîndeşte astfel calităţile tradiţionale ale eroismului marţial: el este deopotrivă mîniosul Achile, şiretul Ulisse, cavalerul rătăcitor care porneşte într-o temerară călătorie prin haos; privit însă, din punctul de vedere al lui Dumnezeu, el reprezintă o parodie a eroului, imagine pe care omul izgonit din rai este firesc s-o privească admirativ, ca întruchipare a domniei, puterii şi gloriei.

În epoca mimeticului inferior, structura enciclopedică tinde să devină fie subiectivă şi mitologică, fie obiectivă şi istorică. Cea dintîi îşi găseşte de obicei expresia în *epos*, iar cea de a doua în proză. Cele mai importante experimente de combinare a acestor două forme au fost făcute — lucru destul de surprinzător — în Franţa (Nota 85); ele includ fragmentele compuse de Chenier şi *Legendele secolelor* de Victor Hugo. Aici tema acţiunii eroice este transferată, conform convenţiilor mimeticului inferior de la conducător la întreaga umanitate. Din această cauză reuşita acţiunii este con-

cepută mai ales sub forma progresului social în viitorul omenirii.

În epopeea clasică zeii influenţau acţiunea dintr-un prezent continuu : apariţia epifanică a zeiţelor Atena şi Venus în anumite momente ale acţiunii era menită să-l ilumineze sau să-l încurajeze pe erou în împrejurarea respectivă. Pentru a-şi cunoaşte soarta viitoare, lucrurile care-i mai „aşteaptă" încă în ciclul inferior al vieţii, eroii trebuiau desigur să descindă în tărîmul de jos al morţilor, aşa cum se întîmplă în nekyia sau katabasis, în cartea a unsprezecea a *Odiseii* şi în cartea a şasea a *Eneidei.* În mod similar la Dante damnaţii îşi cunosc viitorul dar nu ştiu nimic despre prezent, iar la Milton ştiinţa interzisă „aducătoare a morţii printre oameni" îşi găseşte expresia în profeţia lui Mihail. Iată de ce nu ne surprinde faptul că speranţele în viitor sînt mai numeroase în perioada mimeticului inferior, şi că întîlnim mai des semne ale unor puteri messianice venind dintr-o lume subterană sau transmise prin tradiţii esoterice şi ermetice. *Prometeu descătuşat* este cel mai cunoscut exemplu în acest sens din literatura engleză : încercarea de a include un katabasis în cea de-a doua parte a lui *Faust,* întîi sub forma descinderii către „mume" şi apoi sub cea a nopţii clasice a Walpurgiei, reprezintă indiscutabil una dintre cele mai uimitoare particularităţi structurale ale operei. Uneori totuşi, katabasisul se combină şi este completat de un aspect mai tradiţional al epifaniei. Endymion al lui Keats „coboară" în căutarea adevărului şi apoi „urcă" în căutarea frumosului, descoperind — lucru de loc surprinzător la Keats — că adevărul şi frumosul sînt unul şi acelaşi lucru. În *Hyperion* este evidentă intenţia poetului de a alătura lumea „inferioară" a lui Dionisos, lumii „superioare" a lui Apolo. *Burnt Norton* de Eliot se bazează pe principiul după care „calea ascendentă este identică cu cea descendentă", ceea ce rezolvă această dicotomie în termeni creştini. Timpul este în universul uman o linie orizontală în timp ce prezenţa atemporală a lui Dumnezeu reprezintă o linie verticală per-

pendiculară pe prima ; punctul de încrucișare al celor două simbolizează întruparea. Grădina cu trandafiri și episoadele din metrou cele două semicercuri ale ciclului natural, cel superior, reprezentînd lumea imaginară romantică și mitică a inocenței, iar cel inferior lumea experienței. Dar dacă înaintăm dincolo de grădina cu trandafiri sau mai jos de metrou ajungem în același punct.

Comedia și ironia sînt surse ale simbolismului parodic, care poate căpăta o nuanță mai hazlie sau mai serioasă, cum o dovedesc exemple ca analogia dintre Gulliver imobilizat de pitici în Liliput și Prometeu, cea dintre cărăușul salahor și Adam din *Veghea lui Finnegan* sau cea dintre „madeleina" lui Proust și Eucarist. Tot aici se include și folosirea structurii arhetipale de tipul celei din *Absalom și Achitophel* în care asemănarea dintre acțiunea poemului și modelul ei, luat din Vechiul Testament, este tratată ca o serie de coincidențe amuzante. Tema parodiei enciclopedice este endemică în satiră, iar în ficțiunea în proză ea se găsește mai ales în anatomie, reprezentată de tradiția lui Apuleius, Rabelais și Swift. Satirele și romanele se află într-o relație corespunzătoare cu cea dintre poemele epice și cele narative : cu cît romancierul scrie mai mult, cu atît succesul lui este mai mare dar satiriști ca Rabelais, Burton și Sterne și-au clădit universul creator printr-un singur efort suprem. Iată de ce este necesar să căutăm continuarea tradiției enciclopedice în satiră și ironie ; și nu trebuie să ne surprindă faptul că forma continuă a epopeii ironice sau satirice este ciclul pur în care orice expediție, oricît de izbutită sau eroică, trebuie începută din nou, mai devreme sau mai tîrziu.

Poemul lui Blake *Călătorul spiritual* ne înfățișează ciclul vieții omenești de la naștere pînă la moarte și apoi la renaștere. Cele două personaje ale poemului sînt un bărbat și o femeie al căror destin urmează două direcții contrare, unul îmbătrînind în timp ce celălalt întinerește și invers. Relația ciclică dintre ei străbate patru puncte cardinale : o fază mamă-fiu, o fază soț-soție, o fază tată-

fiică şi o a patra fază numită de Blake spectru şi emanaţie, corespunzînd în mare termenilor lui Shelley „alastor“ şi „epipsyche“. Nici una din aceste faze nu este pe deplin reală : mama nu este decît o doică, soţia o simplă „sclavă“ a plăcerilor bărbatului, fiica o adolescentă în formare, iar emanația nu „emanează“ ci rămîne într-o stare iluzorie. Figura masculină reprezintă umanitatea şi din această cauză include femeile — „voinţa feminină“ se asociază la Blake cu femeia numai atunci cînd aceasta dramatizează sau imită relaţia mai sus-amintită în cadrul existenţei umane, aşa cum o face în convenţia iubirii cavalereşti. Figura feminină reprezintă mediul natural pe care omul îl supune parţial dar niciodată în întregime. Simbolismul central al poemului este, după cum sugerează cele patru faze, de natură lunară.

Atunci cînd forma enciclopedică se axează pe ciclul vieţii omeneşti, întîlnim în ea un arhetip feminin ambivalent, uneori binevoitor alteori sinistru, dar de obicei dominînd sau confirmînd mişcarea ciclică. Un pol al acestui arhetip este reprezentat de figuri ca Isis, Penelope sau Solveig, simbolizînd punctul fix cu care se încheie acţiunea. Zeiţa care declanșează și încheie acțiunea ciclică în mod repetat este strîns înrudită cu aceasta. Întruchiparea ei este Athena în *Odiseea* și Venus în *Eneida ;* în literatura elisabetană întîlnim, de obicei datorită unor motive politice, o variantă a Dianei cum ar fi Crăiasa Zînelor din Spenser. La Lucreţiu ea este reprezentată de *alma Venus* care domină viziunea vastă a vieţii perfect echilibrate în cadrul ordinii naturale. La Dante, figura lui Beatrice străjuieşte deasupra unei spirale sacramentale ce duce la divinitate şi nu deasupra unui ciclu întocmai ca și *Ewig-Weibliche* din *Faust*, deși imaginea acesteia este mult mai puţin concretă. La polul opus se află o figură care reprezintă direcţia contrară expediţiei eroice — Calypso sau Circe la Homer, Didona la Virgiliu, Cleopatra la Shakespeare, Duessa la Spenser, uneori figura unei „mame neîndurătoare“ — personaje care sînt însă adesea zugrăvite cu simpatie. Eva lui Milton, care

determină căderea omului în păcat, întruchipează figura opusă lui Beatrice.

În perioada ironică întîlnim desigur un număr mare de viziuni ale ciclului experienței, deseori dominate de o figură feminină avînd afinități selenare sau apropiindu-se de tipul femeii fatale. *Viziunea* lui Yeats, asociată pe bună dreptate cu *Călătorul spiritual,* se bazează pe un astfel de simbolism, folosit mai recent și de Robert Graves în *Zeița albă* într-o formă mai ingenioasă și mai savantă. În *Țara pustietății* al lui Eliot figura din fundal este mai curînd un Tirezias androgin decît „o doamnă a împrejurărilor" și deși există o predică a focului și una a tunetului, ambele avînd o nuanță apocaliptică, forma poemului este dată de ciclul natural al apei, Tamisa vărsîndu-se în mare și întorcîndu-se după această moarte prin apă, în ploile de primăvară. În *Ulisse* al lui Joyce, o figură feminină cu calități materne, conjugale și de vampă, o Penelopă care își îmbrățișează toți curtezanii, se contopește în somn cu rotirea adormită a pămîntului, afirmînd mereu dar neputînd da formă niciodată și dominînd întreaga lucrare.

Cea mai însemnată epopee ironică a vremurilor noastre rămîne însă *Veghea lui Finnegan.* Aici structura centrală este din nou ciclică, sfîrșitul cărții conducîndu-ne din nou la început. Finnegan nu se trezește cu adevărat niciodată, deoarece HCE nu reușește să stabilească nici o relație de continuitate între universul său oniric și cel real. Figura centrală este ALP, dar observăm că deși nu are aproape nimic comun cu Beatrice sau Fecioara Maria, se aseamănă încă și mai puțin cu femeia fatală. Ea este o soție și o mamă hărțuită, a cărei grijă și îndurare însă nu cunoaște margini ; ea parcurge ciclul natural și nu pornește în căutarea nici unui lucru dar este evident făptura care face această căutare posibilă. Cine este în acest caz eroul care se află într-o expediție neîntreruptă în *Veghea lui Finnegan?* Nici un personaj din carte nu pare să candideze la acest titlu ; și totuși avem senzația că această carte ne transmite mai mult decît simpla iro-

nie iresponsabilă a unui ciclu rotitor. În cele din urmă, ne dăm seama că *cititorul* este cel care realizează această expediție. Cititorul care, în măsura în care reușește să înțeleagă cartea lui Doublends Jined, poate să-i contemple mișcarea de rotație și să vadă în forma ei mai mult decît o simplă rostogolire.

În formele enciclopedice de felul poemului epic sau al derivatelor sale observăm cum temele convenționale în jurul cărora se grupează poemele lirice reapar sub forma *episoadelor* unei povestiri mai lungi. Astfel, panegiricul reapare în luptele eroice sau *klea andron,* poemul acțiunii colective în convenția jocurilor, elegia în moartea eroică și așa mai departe. O evoluție inversă se produce atunci cînd un poem liric pe o temă convențională ajunge la o formă atît de concentrată încît devine o epopee în miniatură : dacă nu „mica epopee" istorică sau epyllion, în orice caz ceva foarte asemănător ca gen. Astfel, *Lycidas* este o epopee scripturală în miniatură care cuprinde întreaga gamă tematică a paradisului pierdut, — moartea omului și mîntuirea lui de către Cristos. *Epithalamion* al lui Spenser conține și el probabil în miniatură un simbolism tot atît de bogat pe cît ar fi cuprins concluzia nescrisă a epopeii sale. În epoca modernă, epopeea miniaturală devine o formă foarte obișnuită ; aici se încadrează unele dintre poemele de maturitate ale lui Eliot sau Edith Sitwell, precum și multe din cînturile lui Pound.

Adesea, epopeea miniaturală reprezintă de fapt o parte dintr-una de mai mari proporții, ceea ce confirmă principiul nostru general. Profeția lui Mihail din *Paradisul pierdut* înfățișează întreaga Biblie ca pe o epopee contrastantă în miniatură ai cărei poli sînt apocalipsul și respectiv potopul. *Biblia* însăși conține *Cartea lui Iov,* care reprezintă un fel de microcosm al temei globale, fiind citată de către Milton ca model al epopeii „scurte".

În mod asemănător, proza oratorică dă naștere unor forme mai întinse de proză ficțională ; la fel și formele

embrionare, ca să spunem așa, ale prozei, și anume porunca, parabola, aforismul și oracolul, reapar sub forma nucleului formelor scripturale. În multe din speciile romanțului în proză întîlnim pasaje în versuri sau alte trăsături poetice: epopeile irlandeze vechi, eufuismul din romanțul elisabetan, proza rimată a celor 1001 de nopți, folosirea versului în dialogul cult din *Istoria japoneză despre Genji*, iată cîteva exemple alese la întîmplare care demonstrează cît de generală este această tendință. Dar pe măsură ce *eposul* dă naștere epicului, el convenționalizează și unifică ritmul acestuia în timp ce proza își urmează calea ei, dezvoltînd forme specifice. În perioada mimeticului inferior prăpastia dintre epopeea mitologică subiectivă și cea obiectiv-istorică se mărește datorită faptului că cea dintîi pare să aparțină prin convențiile ei poeziei și cea de-a doua prozei. În satira în proză observăm totuși o puternică tendință a prozei de a reasimila versul. Am menționat frecvența interludiilor în versuri în cadrul tradiției anatomiei, tendință dezvoltată în continuare în *melosul* lui Rabelais, Sterne și Joyce. În formele scripturale prăpastia dintre proză și vers este, după cum am văzut, foarte îngustă și uneori dispare aproape complet.

Ne vom întoarce acum la punctul de unde am început acest capitol, la *Biblie*, singura formă care unifică construcția arhitectonică a lui Dante cu cea dezordonată a operei lui Rabelais. Dintr-un anumit punct de vedere, *Biblia* posedă o structură epică de o consecvență, amplitudine și capacitate de cuprindere care n-a fost depășită pînă în prezent; dintr-un alt punct de vedere însă ea dă la iveală existența unor fragmente și digresiuni în comparație cu care *Istoria unui poloboc*, *Tristram Shandy* și *Sartor Resartus* ne apar tot atît de omogene ca un cer fără nori. Se ascunde aici o taină pe care critica literară ar trebui s-o considere demnă de o cercetare mai atentă.

Un studiu mai aprofundat ne va convinge că impresia de continuitate și unitate a *Bibliei* este dată de cali-

tatea ei de operă literară, de mit complet care se întinde în timp și spațiu, cuprinzînd ordinea vizibilă și invizibilă a realității și conținînd structura dramatică parabolică ale cărei cinci acte sînt creația, păcatul, exilul, mîntuirea și reînvierea. Cu cît studiem mai mult acest mit, cu atît aspectul său descriptiv sau sigmatic pare să treacă pe planul al doilea. Pentru majoritatea cititorilor mitul, legenda, aluziile istorice și istoria reală sînt inseparabile în cadrul *Bibliei;* dar pînă și faptele istorice n-au fost incluse în Biblie de dragul „realităților lor“ ci a semnificației lor mitice. Plăsmuirile din cronici pot fi bazate pe o istorie autentică; *Cartea lui Iov* este evident o dramă imaginară, dar ea cîștigă în importanță apropiindu-se de practica revelației lui Cristos prin intermediul parabolei. Prioritatea mitului față de faptul real are atît o rațiune religioasă, cît și una literară; în ambele contexte semnificația legendei potopului izvorăște din caracterul ei imaginativ de arhetip, caracter pe care nici un strat de noroi de pe vîrful Sumeriei nu va reuși să-l explice vreodată. Dacă vom aplica acest principiu evangheliilor, cu toate variantele lor narative, aspectul descriptiv va dispărea din nou. Forma lor se bazează pe ceva diferit de biografie, așa cum la baza povestirii Exodului se află altceva decît istoria.

Am ajuns într-un punct în care viziunea analitică a Bibliei începe să se evidențieze tot mai mult ca aspect tematic al ei. Pe măsură ce mitul ficțional continuu începe să devină tot mai iluzoriu, iar textul se fragmentează în părți tot mai mici, ea ne apare ca un lanț de epifanii, o înșirare discontinuă dar bine ordonată de momente semnificative reprezentînd cunoașterea sau viziunea. Biblia poate fi așadar cercetată dintr-un punct de vedere estetic sau aristotelic ca o formă unică, ca o poveste în care sentimentele de milă și groază, însemnînd în acest context cunoașterea binelui și răului, sînt mai întîi iscate și apoi eliminate. Ea poate fi cercetată și dintr-un punct de vedere longinian (Nota 86), ca o serie de momente extatice sau trepte ale unei cunoașteri crescînde

— abordare care stă de fapt la baza oricărei selecții de texte pentru predici. Întîlnim aici un principiu critic pe care-l putem transfera din nou în literatură și aplica în diferite situații, principiu care face ca „sfințismul" lui Coleridge să nu se mai opună teorilor discontinue ale lui Poe, Hulme și Pound. Cu toate acestea, *Biblia* este „mai mult" decît o operă literară, astfel că probabil acest principiu are o rază de acțiune mai mare chiar decît cea a literaturii. În orice caz, am înaintat cît am putut de mult în domeniul literaturii, astfel că în restul cărții ne vom ocupa de aspectul literar al structurilor verbale în general numite neliterare.

RETORICA PROZEI NELITERARE

Proza slujește, spre deosebire de vers, și unor scopuri neliterare : ea se întinde nu numai între granițele literare ale *melosului* și *opsisului*, dar și în lumile exterioare ale *praxis*-ului și *teoriei*, reprezentînd acțiunea socială și gîndirea individuală. Criticii renascentiști obișnuiau să se contrazică pe tema formei superioare a poeziei, unii susținînd că aceasta este epopeea, alții tragedia. Probabil că nu se poate da un răspuns la această întrebare, dar din orice discuție pe marginea formei literare avem multe de învățat. Dacă ne punem acum întrebarea care este cea mai importantă formă a prozei, probabil că nici la aceasta nu vom găsi un răspuns, dar în momentul în care o punem, o mulțime de opere, printre care *Biblia*, *Dialogurile* lui Platon, *Cugetările* lui Pascal — de fapt toate „cărțile mari" situate de obicei în afara literaturii — dobîndesc o nouă semnificație literară. Este așadar necesar să analizăm acum elementele literare implicate în structurile verbale al căror obiectiv principal nu este literar sau ipotetic.

Continuăm să concepem literatura ca învecinîndu-se de o parte cu lumea acțiunii sociale și de cealaltă cu lumea gîndirii individuale, astfel încît retorica prozei ne-

literare ar tinde să sublinieze emoția și îndemnul la acțiune prin intermediul auzului în primul domeniu amintit și intelectul sau îndemnul la contemplație exprimat mai ales prin metafore vizuale în cel de-al doilea. Să începem cu acea periferie întinsă a prozei axată pe tehnica persuasiunii oratorice sau sociale.

Exemplele cele mai concentrate ale acestuia se pot întîlni în pamfletul sau cuvîntarea care reflectă ritmul istoriei, surprinde un eveniment sau o etapă de activitate crucială, îl interpretează, dă glas emoțiilor legate de acesta sau utilizează într-un mod sau altul o structură verbală pentru a dirija și canaliza mersul istoriei. *Areopagitica,* scrisoarea lui Johnson către Chesterfield, unele predici din perioada între Latimer și Commonwealth, unele din discursurile lui Burke, discursul rostit de Lincoln la Gettysburg, discursul funerar al lui Vanzetti, cuvîntările lui Churchill din anul 1940, iată cîteva exemple mai cunoscute. Nici unul din ele nu a avut în primul rînd un scop literar și ele nu și-ar fi atins adevăratul lor țel dacă ar fi fost concepute ca opere literare ; au devenit însă literatură pentru prezent, constituind date pentru criticul literar. Aproape toate se caracterizează prin structurile emfatice, repetitive sau anaforice, specifice prozei retorice.

Ritmul cadențat al acestor orații istorice reprezintă un gen de retragere strategică din acțiune : ele enumeră și trec în revistă ideile banale dar adînc înrădăcinate. Retorica persuasiunii, a îndemnului la acțiune, care constituie etapa următoare a prozei, pe măsură ce ieșim din cadrul literaturii îndreptîndu-ne spre viața socială, își accelerează ritmul. Aici repetițiile au un caracter hipnotic și incantator, fiind menite să întrerupă asociațiile de idei obișnuite și reacțiile normale și să excludă orice direcție alternativă a acțiunii. O asemenea retorică poate fi întîlnită în forma ei cea mai pură în ritmurile verbale utilizate de un copil care i se adresează unui cîine pentru a-l convinge să stea în două labe, să dea laba sau să întreprindă ceva care depășește comportarea normală a

unui cîine. Atunci cînd se adresează unui public uman, o asemenea retorică trebuie să urmeze dialectica retoricii : ea trebuie să aibă un punct de asalt sau un punct de atac sau pe amîndouă. Retorica atacului sau invectiva este exemplificată în condamnarea păcatului de la înălțimea amvonului și în discursul final al procurorului în sala tribunalului. Din acesta din urmă derivă forma secundară a filipicei, condamnarea unui dușman social. Retorica elogiului, așa-numita retorică epideictică a lumii clasice este, în zilele noastre, cît se poate de vizibilă în publicitate, deși ea are o formă literară mai autentică, în pasajul de proză exaltată, avînd de obicei un conținut descriptiv, care încearcă să transmită un fel de emoție nearticulată.

După cum arată aceste exemple, ne îndepărtăm rapid de literatură, apropiindu-ne de expresia verbală directă a emoției cinetice. Cu cît mergem mai mult în această direcție, cu atît este mai probabil ca autorul să participe sau să se prefacă că participă la subiectul său, astfel încît ceea ce ne îndeamnă el să adoptăm sau să evităm este în parte proiectarea propriei sale existențe emoționale. Cu cît acest aspect se accentuează, cu atît scrierea se caracterizează printr-un anume automatism : expresia verbală a unor dușmănii, temeri, iubiri sau obiecte de adorație ale universului infantil. Atunci cînd Swinburne (Nota 87) vorbește despre „acei Yahoo-i hămăitori pe care stupida și scandaloasa îngăduință a zilelor noastre îi lasă să țipe și să țopăie prin țară haihui, fără hamuri și bici“, chiar dacă nu știm la ce se referă, aruncînd o privire asupra structurii fragmentului, cu aliterația sa mecanică și dublarea calificativelor, ne dăm seama că oricare i-ar fi intenția nu trebuie luat în serios. Un asemenea stil este un fenomen cunoscut și ușor de detectat : este proza artăgoasă, proza majorității scrierilor critice victoriene, a unei părți considerabile din opera lui Carlyle și Ruskin, a acuzațiilor clericale de erezie sau a distracțiilor laice, a propagandei totalitare și de fapt a tuturor scrierilor retorice în care avem sentimentul că

pana scapă autorului de sub control, într-un impuls mecanic şi nu unul imaginativ. Metafora „beţie" se utilizează adesea pentru a denota pierderea controlului retoric.

Cu cît devine mai incoerent acest fel de retorică, cu atît apare mai mult ca o încercare de a exprima emoţia independent de intelect. Intrăm aici în domeniul limbajului afectiv care constă în general dintr-o repetare obsedantă a unor formule verbale. În vecinătatea sa se află acea totală incapacitate de exprimare care foloseşte un singur cuvînt, de obicei imposibil de tipărit, ca ornamentaţie retorică a unei întregi propoziţii, care include adjective, adverbe, epitete și elemente de punctuaţie. În cele din urmă, cuvintele dispar cu desăvîrșire și ne reîntoarcem la un fel de limbaj primitiv constînd din ţipete, gesturi și suspine. Toate acestea pot desigur să fie imitate prin mijloace literare, lucru dovedit de Shakespeare care folosește întregul arsenal, de la monologul lui Henric al V-lea în faţa zidurilor cetăţii Harfleur și pînă la cuvîntarea despre „capre și maimuţe" a lui Othello. Imitarea retoricii emoţionale în proza literară este o trăsătură care determină apariţia *melosului* în cadrul ei. În mod similar, întîlnim uneori în literatură cîte un scriitor care foloseşte un asemenea material retoric fără a fi capabil să-l absoarbă sau să-l asimileze : rezultatul este patologic, un fel de diabet literar care poate fi studiat foarte bine pe romanele Amandei Ros.

Exprimarea gîndirii conceptuale în proză scoate în evidenţă o înlănţuire paralelă de fenomene care urmează o direcţie contrară. Filosofia reprezintă o scriere asertorie sau ipotetică, în istoria filosofiei observîndu-se o tendinţă accentuată de a izola ritmul propoziţiei. Filosofia începe de la proverbe şi axiome şi a creat în diferite epoci, dialogul dialectic al lui Platon ca şi Upanişadele, schema similară a lui Toma de Aquino — întrebare, obiecţie, răspuns —, dispunerea cvasimatematică a ideilor la Spinoza, aforismele lui Bacon (care remarcă faptul că aforismele sînt un semn de vitalitate în filosofie) şi,

în zilele noastre, propozițiile numerotate ale lui Wittgenstein din *Tractatus*. Toate acestea sînt în mod evident, cel puțin în parte, încercări de a purifica comunicarea verbală a conținutului emoțional al retoricii ; toate produc însă criticului literar impresia că sînt procedee retorice în sine.

Se impune concluzia că există o retorică conceptuală, menită, asemenea retoricii persuasiunii, să izoleze emoția de intelect încercînd însă în același timp s-o elimine. Ea tinde către forma tipărită și se adresează cititorului individual la fel cum cealaltă retorică se adresează unui auditoriu ; scopul ei este de a se face înțeleasă, așa cum scopul persuasiunii este de a îndemna la acțiune sau de a produce o reacție emoțională. Mare parte din strategia dialectică se reduce la o strategie retorică, la selecția atentă a cuvintelor și a imaginilor spre a obține reacția : „niciodată nu m-am gîndit că există și acest mod de a vedea lucrurile“ sau „acum cînd vă exprimați astfel încep să înțeleg“. Ceea ce deosebește nu numai epigrama, dar însăși înțelepciunea, de platitudine este, foarte adesea, spiritul retoric. De fapt nu avem certitudinea că într-adevăr putem califica o idee drept profundă dacă nu ne încîntă ingeniozitatea exprimării sale. Activitatea didactică, asemenea retoricii persuasiunii, utilizează o retorică disociativă menită să contracareze reacția obișnuită : prolixitatea exasperantă a sutrelor orientale izvorăște din ea iar în Noul Testament există pasaje aproape la fel de disociative ca și scrierile lui Gertrude Stein :

„Ceea ce a fost dintru început, ceea ce am auzit, ceea ce am văzut cu ochii noștri, ceea ce am privit și cu mîinile am pipăit, Cuvîntul vieții ; (Căci viața ni s-a arătat, și noi am văzut-o pre ea și aducem mărturie și vă îndreptăm către această viață veșnică, ce a fost cu Tatăl și ni s-a arătat nouă ;) și vă spunem vouă ceea ce am văzut și am auzit...“

Fără a încerca să sugerăm că numai scriitorii foarte buni pot fi și buni filosofi, putem totuși observa că mare

parte din dificultățile de înțelegere pe care le prezintă un stil filozofic au o origine retorică, generată de sentimentul că intelectul trebuie să fie în mod necesar detașat și izolat de sentiment. O propoziție din *Eseu asupra guvernului* de James Mill va ilustra ceea ce vreau să spun :

„În primul rînd trebuie să avem în vedere următorul pericol : toate persoanele care dețin o anumită putere în guvern fără a avea o identitate de interese cu comunitatea și toate acele persoane care își împart între ele profiturile rezultate din abuzul de putere, precum și toate acele persoane influențate de exemplul și modelul dat de primele două categorii vor reprezenta fără îndoială comunitatea sau o anumită parte din ea avînd o identitate de interese cu comunitatea, deoarece vor fi incapabile în cel mai înalt grad să acționeze conform propriului lor interes ; este clar că cei care nu au nici un fel de identitate de interese cu comunitatea nu se cuvine să mai dețină nici o putere în guvern de vreme ce aceia care au această identitate de interese vor acționa desigur în conformitate cu acestea".

Întregul pasaj se bazează, după o descifrare atentă, asemenea rezolvării unui joc de cuvinte încrucișate, pe ideea că cei care trag foloase de pe urma unei asemenea forme de guvernămînt se vor împotrivi ca această formă să fie înlocuită cu o alta. Criticul care se străduie să găsească motivele pentru care James Mill n-a putut să spună acest lucru deși îl gîndea, își dă seama în cele din urmă că stilul este modelat de un fel de cinste intelectuală dublată în același timp de perversitate. El nu se va coborî la procedeele decorative ale persuasiunii, la ilustrările dulcege sau la termenii încărcați emoțional ; el va face apel numai la logica rece a rațiunii însăși, întărită desigur de ideea specific victoriană că dificultatea stilului este în directă proporție cu trăinicia moralei și trăinicia intelectuală care devin tot mai profunde pe măsură ce depunem tot mai multe eforturi spre a le exprima.

Observăm că la baza retoricii lui James Mill stă imitaţia stilului juridic, caracterizat prin termenii calificativi aleşi cu mare grijă. Propoziţiile lungi şi cuprinzătoare din ultimele creaţii ale lui Henry James, anterior menţionate, ilustrează utilizarea unor procedee similare în literatură. Trecînd peste unele etape intermediare, ajungem în cele din urmă, urmărind dezvoltarea retoricii non-emoţionale, la jargonul conceptual cunoscut şi sub numele de „gobbledygook" sau limbaj oficial. Acesta reprezintă o exagerare naivă a dorinţei lui Mill de a reproduce nu glasul personalităţii, ci pe cel al Raţiunii înseşi. Limbajul rapoartelor guvernamentale, al memoriilor birocratice, sau instrucţiunile militare se bazează pe intenţia de a fi cît mai neutru posibil, de a reprezenta verbal instituţia sau un fel de zeitate cibernetică anonimă care funcţionează într-o stare de „normalitate". Ceea ce rezultă de fapt este desigur vocea unei grupări izolate, expresia neliniştii unui conformism al aparenţelor. Acest jargon ar putea fi numit, împrumutînd un termen din medicină, jargon benign : avem de-a face incontestabil cu o boală a limbii, care nu s-a transformat încă într-o boală canceroasă ca oratoria demagogului. Îl putem întîlni în mai toate formele de ziaristică ; el reprezintă uniforma de gală a celor mai multe tratate de specialitate, inclusiv cele ale umaniştilor. Faptul că acest jargon poate deveni malign este ilustrat de *1984* în care este caricaturizată sub titlul „Newspeak" o fază ulterioară a acestui limbaj, un fel de simplificare pseudo-logică a limbii, care are drept scop, asemenea jargonului emoţional, realizarea unui automatism complet. Nu ne surprinde faptul că, pe măsură ce ne îndepărtăm de literatură sau de folosirea limbii pentru a exprima starea perfect structurală a conştiinţei emoţionale pe care o numim imaginaţie, cu atît mai mult ne apropiem de folosirea limbii ca mod de exprimare a unui reflex. Fie că mergem în direcţia emoţională sau în cea intelectuală, ajungem în cele din urmă cam în acelaşi punct, un antipod al literaturii în care

limba reprezintă un comentariu neîntrerupt al subconştientului, asemenea sporovăielii unei veveriţe.

Dacă putem vorbi de existenţa unei retorici conceptuale, al cărei volum tinde să crească pe măsură ce scriitorul discursiv încearcă să o evite, rezultă pare-se, că acea contopire nemijlocită a gramaticii cu logica care ar reprezenta, după cum sugeram la începutul acestui eseu, caracteristica structurii verbale neliterare, este în ultimă instanţă inexistentă. Orice folosire funcţională a cuvintelor se leagă implicit de toate problemele tehnicii verbale şi de problemele retoricii. Singura cale de la gramatică la logică este aşadar cea care trece prin domeniul intermediar al retoricii.

Remarcăm în primul rînd că încercările de a reduce gramatica la logică sau logica la gramatică nu au repurtat succesul pe care ar fi trebuit să-l aibă dacă ar fi existat un important factor comun non-retoric pe care s-ar fi putut întemeia scrierile neliterare. Mult timp prestigiul literaturii discursive a generat ideea că logica constituie cauza formală a limbii, că se pot face gramatici universale pe principii logice precum şi că toate resursele expresiei lingvistice pot fi clasificate în categorii. În prezent înclinăm mai mult să concepem gîndirea ca unul dintre lucrurile care pot fi înfăptuite cu ajutorul cuvintelor, un fel de funcţie specializată a limbii. Nu pare să existe absolut nici o dovadă că omul a învăţat să vorbească în primul rînd pentru că a vrut să se exprime logic.

Încercările de a reduce logica la gramatică sînt mai recente, dar tot atît de lipsite de succes. Logica ia naştere din gramatică, acea logică inconştientă sau potenţială din interiorul limbii şi constatăm nu o dată că formele gîndirii conceptuale au o origine gramaticală, exemplu clasic fiind subiectul şi predicatul logicii aristotelice. Concepţiile lingvistice fluide primitive, adesea menţionate de antropologi, ca de exemplu *mana* poline-

ziană sau *orenda* irokeză se bazează pe construcţii participiale sau gerundive : ele aparţin unei lumi în care energia şi materia nu au fost net separate nici în gîndire, nici în structura, mai puţin flexibilă, a limbii sub forma verbelor şi substantivelor. Cum nici în fizica nucleară energia şi materia nu sînt clar separate, am putea ajunge la rezultate şi mai rele decît întoarcerea la asemenea cuvinte „primitive". Cuvintele atom şi lumină, de exemplu, fiind substantive, sînt poate prea materiale şi statice pentru a constitui simboluri adecvate ale sensului lor actual şi atunci cînd trec din ecuaţiile unui fizician în aparatul lingvistic al conştiinţei sociale contemporane, dificultăţile gramaticale pe care le ridică traducerea lor ies foarte clar la iveală.

Mai există însă şi celălalt punct de vedere în argumentaţie care susţine reducerea logicii la gramatică : incapacitatea de a ne da seama că am explicat natura unui lucru argumentîndu-i originea dintr-alt lucru. Logica s-ar fi putut dezvolta din gramatică, dar a te dezvolta din altceva înseamnă în parte a-l depăşi. Căci gramatica poate fi şi o piedică serioasă în calea dezvoltării logicii precum şi o sursă importantă de confuzii şi false probleme logice. Aceste confuzii depăşesc cu mult chiar şi numărul imens de erori produse de folosirea improprie a cuvintelor care este, ca multe alte fenomene ce ne caracterizează, un principiu structural în literatură şi un obstacol în scrierile discursive. Astfel multe argumente exagerat de lungi pot fi eliminate printr-o simplă schimbare gramaticală a articolelor hotărîte şi a expresiilor identităţii în articole nehotărîte şi verbe exprimînd acţiuni. A spune că „raţiunea este *o* funcţie a gîndirii" nu va duce probabil la nici o dispută ; a afirma însă că „raţiunea este *funcţia* gîndirii" înseamnă angajarea într-o luptă lipsită de perspectivă pentru posedarea exclusivă a unei esenţe. A spune că „arta comunică" este totuna cu a admite că ea are o multitudine de funcţii : dacă vom spune însă că „arta este comunicare" vom fi siliţi să ne învîrtim în cerc în

jurul unei metafore cu caracter de aserțiune. Nu este de mirare, așadar, că mulți logicieni tind să considere că gramatica este un fel de boală logică, unii dintre ei susținînd chiar că matematica este singura sursă reală a coerenței în logică. Nu mă pot exprima în această privință, tot ce pot face este să repet că de cîte ori avem de-a face cu o folosire funcțională a cuvintelor sîntem întotdeauna implicați în toate problemele pe care le ridică acestea.

Gramatica și logica par să se dezvolte amîndouă printr-un conflict intern. Tradiția umanistă a subliniat întotdeauna și pe bună dreptate importanța conflictului lingvistic în formarea gîndirii : dacă nu cunoaștem o altă limbă, scăpăm cel mai bun și cel mai simplu prilej de a ne clarifica ideile, dizlocîndu-le din strînsoarea feșelor lor — sintaxa limbii materne. În mod similar logica nu se poate dezvolta în mod corespunzător în absența dialecticii, acest principiu al contrariilor în gîndire. În prezent datorită faptului că atîția oameni care vorbesc limbi diferite vin în contact, ia naștere o structură *ideogramatică* rezultată din eforturile lor de a comunica. Cifra 5 este o ideogramă deoarece reprezintă același număr pentru cei care o numesc *five, cinq, cinque, fünf* ș.a.m.d. În mod similar, deși asociațiile pur lingvistice ale cuvintelor „time" din engleză și „temps" din franceză sînt diferite, putem traduce teoriile lui Proust sau Bergson despre timp în engleză, fără a risca prea mult să comitem erori de sens. Cînd două limbi ca de exemplu engleza și limba Zulu fac parte din zone culturale diferite, structura ideogramatică ia ființă cu mai mare greutate, dar se pare că ea este întotdeauna mai mult sau mai puțin posibilă. Franceza posedă echivalente pentru toate cuvintele și ideile englezești, dar dacă ne-am găsi printre polinezieni sau irokezi ar fi absurd să-i întrebăm : „care sînt cuvintele *voastre* pentru Dumnezeu, suflet, realitate și cunoaștere ?" Ei pot foarte bine să nu aibă asemenea cuvinte sau concepte, așa cum nici noi nu dispunem de echivalenți pentru *mana* și *orenda.* Cu toate acestea este indis-

cutabil că putem afla pînă la urmă printr-un studiu atent şi stăruitor tot ce se petrece în mintea unui polinezian sau a unui irokez. Dar chiar în cazul în care cei doi interlocutori vorbesc aceeaşi limbă pot apărea uneori probleme care să le depăşească dintr-un anumit punct de vedere în dificultate pe cele dintîi, datorită faptului că sînt mai greu de sesizat, dar chiar și acestea se dovedesc a fi rezolvabile în ultimă instanţă. Capacitatea de a asimila limba gîndirii raţionale derivă tocmai din aceste structuri ideogramatice interne manifestate fie sub formă lingvistică în cazul a două limbi diferite, fie psihologic atunci cînd interlocutorii vorbesc aceeași limbă.

Această zonă intermediară dintre două limbi sau dintre două structuri semnificative în cadrul aceleiași limbi trebuie să constituie o structură simbolică în sine și nu un simplu dicţionar bilingv. Iată de ce ideograma nu este nici pur gramaticală, nici pur logică : ea este gramaticală şi în acelaşi timp logică, precum și retorică, deoarece asemenea retoricii, ea creează un *public* consolidînd limbajul conștient cu ajutorul celui asociativ. Pe scurt, ideograma este o metaforă, identificarea a două lucruri care-și păstrează fiecare propria formă, conștiința faptului că ceea ce tu înţelegi prin X în acest context este echivalent cu ceea ce eu reprezint prin Y. O asemenea ideogramă poate fi diferită de metafora pur ipotetică a poemului, dar ea conţine acelaşi salt spiritual al metaforei de la simpla formulă „aceasta înseamnă aceea“.

Indiferent dacă cititorul este sau nu de acord cu toate acestea, el ar putea să admită cel puţin posibilitatea existenţei unor legături între gramatică şi retorică (Nota 88) și între retorică şi logică, legături a căror importanţă, deși crucială, a fost pînă în prezent neglijată. Să examinăm întîi relaţia dintre gramatică și retorică.

Ne amintim că o bună parte a creaţiei verbale îşi are originea într-o bîiguială asociativă la care participă în egală măsură atît sunetele cît și sensurile. Aceasta are drept rezultat ambiguitatea poetică, faptul că, după cum

spuneam mai înainte, poetul nu-și definește cuvintele ci le conferă forță plasîndu-le într-o mare varietate de contexte. De aici și importanța etimologiei poetice sau a tendinței de a asocia cuvinte cu un sunet sau un înțeles similar. Secole de-a rîndul această tendință a fost confundată cu etimologia pură și studentul era învățat să gîndească în termenii asociațiilor verbale. Astfel i se inculca ideea că zăpada derivă atît etimologic cît și fizic din nori *(nix a nubes)* și că originea dumbrăvilor umbroase trebuie căutată în lumina soarelui (derivarea pe baza contrariilor care a generat celebra expresie *lucus a non lucendo)*. Cînd a luat naștere adevărata etimologie, acest proces asociativ a fost discreditat, fiind calificat drept un talmeș-balmeș sonor, ceea ce și este dintr-un anumit punct de vedere ; el rămîne însă un factor extrem de important în critică. Întîlnim aici din nou principiul după care analogia dintre A și B (în cazul de față două cuvinte) își păstrează importanța chiar dacă renunțăm la ideea că A derivă din B. Fie că asocierea lui Prometeu cu darul previziunii sau a lui Ulise cu mînia este justificată sau nu din punct de vedere etimologic, poeții au acceptat aceste asociații care au devenit astfel date pentru critic. Fie că „noii" critici comit sau nu greșeli sau anacronisme în analiza structurii poeziei timpurii, principiul pe care se bazează ei poate fi apărat atît din punct de vedere istoric cît și psihologic.

Mai mult decît atît, asociația verbală continuă să fie un factor important chiar și în gîndirea rațională. Unul dintre procedeele cele mai eficiente de sugerare a sensului într-o traducere este și cel de a lăsa netradus un cuvînt cheie, lucru care-l silește pe cititor să deducă asociațiile lui contextuale din limba originală prin analogie cu limba sa. În mod similar, deseori încercăm să înțelegem gîndirea unui filosof pornind de la analiza unui singur cuvînt, ca de exemplu natura la Aristotel, substanța la Spinoza, sau timpul la Bergson, cu toate conotațiile pe care le pot transmite. Avem deseori senzația că o bună

înțelegere a acestui cuvînt ne va înlesni înțelegerea întregului sistem. Dacă lucrurile stau așa într-adevăr, înseamnă că această cale de înțelegere are un caracter metaforic, reprezentînd o serie de identificări făcute de către filosof cu cuvîntul respectiv. Încercarea de a demonstra că asemenea termeni bogați în semnificații ne induc întotdeauna în eroare, nu ne duce foarte departe. Mulți dintre absolvenții colegiilor termină facultatea cu impresia că oamenii nu vor să-și definească termenii și ideile în mod clar sau că dezbat probleme legate de libertate sau ordine fără a se simți legați din punct de vedere emoțicnal de aceste cuvinte. Ar fi poate mai util ca în loc să ne ocupăm de ceea ce nu reprezintă o comunicare verbală să ne îndreptăm atenția spre ceea ce se poate cu adevărat numi astfel, iar conținutul comunicării este de regulă un complex ambiguu și încărcat emoțional. În orice caz, este o iluzie să ne închipuim că ar fi posibil să reducem limba la un limbaj al semnelor, astfel încît un cuvînt să însemne invariabil un singur lucru. După ce am eliminat ambiguitatea asociativă a verbelor și substantivelor ar rămîne problema adjectivelcr și adverbelor care sînt prin însăși natura lor universalii și în cele din urmă problema prepozițiilor și conjuncțiilor care fiind doar niște instrumente de legătură vor avea întotdeauna o flexibilitate semantică uimitoare. O simplă lectură a articolelor de dicționar „to“, „for“ și „in“ din N.E.D. [1] l-ar descuraja și pe cel mai îndrăzneț dintre distrugătorii limbii.

Legătura dintre retorică și logică este reprezentată de „doodle“ sau diagrama asociativă, expresie a conceptualului prin intermediul spațialului. Un mare număr de propoziții sînt metafore spațiale, cele mai multe derivînd din poziția corpului omenesc. Orice folosire a lui „up“ (sus), „down“ (jos), „besides“ (lîngă, pe de o parte), „on the othed hand“ (pe de altă parte), „under“ (dedesubt) implică o diagramare inconștientă a argumentului, indiferent care ar fi acesta. Atunci cînd un scriitor spune „pe

[1] New English Dictionary (n. tr.).

de altă parte însă s-ar putea invoca şi un alt argument în sprijinul părerii contrare", pe lîngă faptul că foloseşte un stil englezesc obişnuit (ce-i drept cam prolix), el înfăptuieşte exact acelaşi lucru ca şi un strateg aşezat în fotoliu atunci cînd schiţează planurile unor lupte pe faţa de masă. Foarte des o „structură" sau un „sistem" de gîndire pot fi reduse la o schemă diagramatică — de fapt ambele cuvinte sînt într-o oarecare măsură sinonime cu cuvîntul diagramă. Un filozof poate fi de mare ajutor cititorului său atunci cînd este conştient de prezenţa unei asemenea diagrame şi o scoate în relief, aşa cum procedează Platon în analiza liniei divizate. Nu putem ajunge prea departe în nici o demonstraţie dacă nu ne dăm seama că ea se bazează pe un gen oarecare de formulă grafică. Toate clasificările şi categorizările, folosirea capitolelor, topotropismul (dacă termenul meu este bine construit) prezent în expresii ca „să ne întoarcem acum la" sau „revenind la problema ridicată mai înainte", sau în afirmaţia că ceva „se potriveşte" demonstraţiei, sau că un anumit factor este „central" iar altul periferic, se bazează întotdeauna pe o schemă geometrică.

Exista cîndva concepţia că de vreme ce toate cuvintele abstracte au fost la origină metafore concrete, ceva din substanţa acestora va rămîne întotdeauna asociat cu cuvîntul de-a lungul întregii sale istorii semantice. Această teorie şi-a pierdut în prezent valabilitatea, dar ea conţine încă mult adevăr : mă întreb dacă este cu adevărat posibil să spui că B depinde de A fără a te gîndi că primul atîrnă de al doilea sau să îl incluzi pe B în aceeaşi categorie cu A fără a le băga în aceeaşi oală. Singura eroare constă, cred, în presupunerea că metafora asociată trebuie să fie neapărat cea pe care o indică etimologia cuvîntului. Desigur, un scriitor poate da unui cuvînt un sens care să nu aibă nici o legătură recognoscibilă cu originea sa. Toate cuvintele şi ideile abstracte lasă însă impresia că provin, ca să spunem aşa, dintr-o formulare concretă latentă aflată nu în istoria cuvîntului folosit, ci în structura demonstraţiei în care apare cuvîntul.

Dacă vom încerca să ne gîndim mai serios la rolul asociației și diagramei în argumentație, ne vom da seama de extraordinara lor influență. Am auzit cîndva pe un predicator susținînd religia pe motiv că știința este prea rece și prea seacă pentru a sluji drept ghid în viață, în timp ce căldura patosului revoluționar ne face să fim mereu însetați de ceva nou. Figurile de stil păreau comune. Cu toate acestea însă era clar că vechea diagramă a celor patru principii ale substanței — caldul, recele, umedul și uscatul —, constituiau formula grafică a demonstrației sale și că pentru el religia însemna ceva umed, un fel de umezeală fertilizatoare care îi încălzește pe savanți și îi tempereazǎ pe radicali. Același principiu al unei formule grafice îl întîlnim în afirmații ca : intelectul este rece și sobru în timp ce sentimentele sînt calde și îmbătătoare ; simțul practic calcă pe pămînt în timp ce imaginația zboară ; faptele sînt solide („înțepenite"), ipotezele lichide („acoperind" faptele), iar teoriile gazoase ; tot ceea ce se găsește „înăuntrul" minții este obscur și tot ceea ce se găsește „în afara" ei este limpede și așa mai departe. De asemenea, în judecățile de valoare după care concretul este superior abstractului, activul pasivului și dinamicul staticului, precum și în cele ce afirmă că o structură unitară este superioară uneia multiple iar cea simplă uneia complexe. Credincioșii sînt convinși că cerul se află „sus" ; psihologii consideră că subconștientul se găsește „dedesubtul conștientului", ambele cuvinte fiind evident metafore spațiale.

Am putea continua multă vreme în acest fel dar a reieșit, cred, și din exemplele de pînă acum că este mai înțelept să încerci să sesizezi metafora decît să-i găsești originea. Nu trebuie să încurajăm încercarea de a analiza metafora doar pentru a distruge un argument sau a sugera că el nu reprezintă, „nu este decît" o metaforă. Ceea ce trebuie încurajat este analiza în sine, lucru care constituie, după părerea mea, pentru criticii literari, un cîmp tot mai vast și mai important de inves-

tigație, după cum va încerca să sugereze și concluzia acestui studiu.

Rațiunea discursivă a deținut întotdeauna un loc de onoare în cultura apuseană. În religie, nici un vers în afara sfintei scripturi nu are autoritatea pe care o posedă propozițiile teologului ; în filozofie, rațiunea este reprezentată de un fel de înalt preot al realității (dacă respectiva filosofie nu conține anumite trăsături care să dea o importanță deosebită artelor, cum se întîmpla la Schelling, de exemplu) ; aceeași diagramă ierarhică apare și mai pregnant în știință. De aici a derivat înțelegerea tradițională a artelor ca forme de „adaptare", funcția lor fiind de a stabili o legătură între rațiune și tot ceea ce se află „dedesubtul" ei în cadrul diagramei ipotetice, ca de exemplu sentimentele sau simțurile. De aceea nu este de mirare că descoperim aceeași „adaptare" și în cadrul structurilor verbale menite să stîrnească simțăminte sau să construiască o anumită formă de persuasiune cinetică. Această adaptare a fost recunoscută de-a lungul secolelor, ea fiind consecventă subordonării tradiționale a retoricii față de dialectică. Ideea unei retorici *conceptuale* ridică noi probleme și sugerează că nici o structură construită din cuvinte nu poate transcende natura și condițiile specifice cuvîntului și că natura și condițiile *ratio*-ului, în măsura în care acesta este verbal, sînt cuprinse în *oratio*.

ÎNCERCARE DE CONCLUZIE

Lucrarea de față a încercat să prezinte o multitudine de procedee și modalități de abordare critică, în cea mai mare parte folosite anterior în cercetarea literară contemporană. Ne-am străduit să definim locul care revine, în cadrul unei perspective critice generale, criticii arhetipale sau mitice, celei estetice, celei istorice, celei medievale, bazate pe sistemul de patru nivele, și celei textuale sau structurale. Indiferent dacă această perspectivă globală este sau nu valabilă am reușit, sper, să sugerez cît de absurdă ar fi încercarea de a exclude oricare din aceste curente din cadrul general al criticii. După cum afirmam și la început, această carte nu și-a propus să elaboreze un nou program destinat criticilor, ci să pună într-o perspectivă nouă programul gata constituit al fiecăruia dintre ei, care este, luat în sine, suficient de solid. O dată definit obiectul de studiu, cartea nu combate nici una din modalitățile critice ; ea se îndreaptă împotriva barierelor care le despart. Tendința acestor bariere este de a-l obliga pe critic să se limiteze la o singură modalitate critică, lipsită de utilitate, și de a-l determina să stabilească o relație nemijlocită, nu cu ceilalți critici, ci cu o serie de domenii din afara criticii. Aceasta a avut drept rezultat elaborarea unui număr exagerat de mare de lucrări care sună ca un text mediocru de religie comparată, atunci cînd aparțin criticii arhetipale, ca un studiu semantic de duzină, atunci cînd aparțin criticii retorice, ca un tratat mediocru de metafizică, atunci cînd aparțin criticii estetice ș.a.m.d.

În acest proces de sfărîmare a barierelor rolul principal revine, cred, criticii arhetipale, căreia i-am acordat în consecință un loc central. Un element al tradiției noastre culturale socotit în mod curent drept o fantezie lipsită de sens îl constituie totalitatea cheilor alegorice ale miturilor, atît de numeroase în critica medievală și renascentistă, continuîndu-se sporadic (ca în „Regina Ae-

rului" a lui Ruskin, de exemplu) pînă în zilele noastre. Procesul de alegorizare a mitului (Nota 89) este frînat însă de unele teorii care susțin identitatea dintre cheia mitului și sensul acestuia. Fiind o structură semnificativă centripetă, mitul poate să capete un număr nelimitat de sensuri și tocmai de aceea studierea modului în care a evoluat semnificația miturilor prezintă un deosebit interes.

Termenul de mit poate denota și chiar denotă mai multe lucruri, în cadrul unor domenii diferite. Aceste sensuri vor ajunge să se întîlnească în cele din urmă, dar convergența lor nu va putea fi realizată decît în viitor. În critică sensul mitului se reduce, în ultimă instanță, la *mitos*, respectiv la principiul structural de organizare a formei literare. După cum am mai spus, comentariul reprezintă o alegorizare și orice operă literară valoroasă conține potențial un volum incomensurabil de comentariu critic. Deseori aceasta îl descurajează pe critic dîndu-i senzația că tot ceea ce poate spune el despre Hamlet, de exemplu, s-a spus probabil de nenumărate ori înainte. Ideilor care au trecut prin mințile pătrunzătoare și erudite ale lui A sau B la lectura piesei, li se adaugă cele din mințile pătrunzătoare și erudite ale lui C, D, E și așa mai departe pînă cînd din pur spirit de conservare cea mai mare parte a acestor comentarii rămîne necitită sau (ceea ce din punct de vedere cultural înseamnă cam același lucru) este lăsată în seama specialiștilor. Comentariul care nu se bazează pe forma arhetipală a literaturii în ansamblu urmează tradiția mitului alegorizat, moștenind toată strălucirea, ingeniozitatea și inutilitatea acestuia.

Singura soluție ar fi să întregim critica alegorică prin intermediul criticii arhetipale. Perspectiva va deveni mai luminoasă din clipa în care vom avea senzația, cît de vagă, că punctul de plecare al criticii este textul studiat, iar obiectivul său structura literaturii privită ca o formă globală. Nu este suficient să folosim textul ca pe o ilustrare a comentariului așa cum ne folosim de sfoară cînd înălțăm un zmeu, deoarece putem dezvolta un volum

de comentariu pe marginea sensului primordial, un al doilea pe marginea sensului inconştient, un al treilea pe marginea convenţiilor şi relaţiilor exterioare ale poemului şi aşa mai departe. Procedeul nu este specific numai criticilor moderni; interpretarea messianică a eglogei a patra a lui Vergiliu pornea de la premisa că Vergiliu a exprimat în mod „inconştient" o profeţie messianică. Poetul a ţintit într-adevăr inconştient spre întregul corp de comentarii posibile şi am simplifica mult lucrurile spunînd că atît Vergiliu cît şi Isaiia folosesc acelaşi tip de imagistică pentru a ilustra mitul naşterii eroului, şi tocmai datorită acestei asemănări un poem ca *Oda Nativităţii,* de exemplu, poate folosi ambele surse. Acest mod de abordare contribuie la generalizarea comentariului, făcînd imposibilă izolarea fiecărui poem sub forma unui centru independent de comentariu specializat.

Teoria critică ţine de aspectul instructiv al disciplinelor umaniste potrivit cu principiul nostru că nu literatura ci critica poate fi predată şi învăţată în mod nemijlocit. Iată de ce orice nedumerire legată de teoria critică este imediat interpretată drept dovada unei griji deosebite pentru „soarta" sau „destinul" disciplinelor umaniste. Înlăturarea barierelor din interiorul criticii ar avea aşadar drept ultimă consecinţă înţelegerea în mai mare măsură de către critici a relaţiilor exterioare ale criticii generale cu alte discipline. Mă voi opri cu cîteva ultime comentarii asupra acestui lucru, din simplul motiv că mi s-ar părea un exces de prudenţă, de loc cinstit la urma urmei, să ocolesc totalmente implicaţiile de mai mare amploare ale problemelor dezbătute aici.

Procesul de creaţie artistică este descris în mod curent prin intermediul metaforelor „genetice" desprinse din lumea organică. Existenţa umană se caracterizează prin ciudata tendinţă de a imita unele din caracteristicile formelor de viaţă „inferioare", aşa cum ritualurile imită subtilele sincronizări ale vieţii vegetale cu ritmurile

ciclului anual. Este cît se poate de firesc ca ritmurile organismului natural să fie preluate în mod inconștient de cultura umană. Artiștii tind să-și imite precursorii într-un mod ceva mai sofisticat, creînd în acest fel o tradiție a îmbătrînirii în cultură, care persistă pînă la apariția unei schimbări fundamentale, ce întrerupe procesul și-l face să înceapă din nou. Așa ne explicăm de ce critica istorică își poate modela forma după unul din ritmurile cvasi-organice ale îmbătrînirii culturale, ca de exemplu cel postulat într-un fel sau altul de majoritatea istoricilor filosofi contemporani, ritm care apare cel mai clar în opera lui Spengler. Teoria după care epoca contemporană ar reprezenta o fază „tîrzie" a culturii „apusene", a cărei tinerețe a fost evul mediu, fază ce se aseamănă cu etapa romană a unei culturi clasice mai timpurii, nu mai este tăgăduită de nimeni în prezent și pare să constituie un element indispensabil al punctului de vedere modern. Evoluția modurilor descrisă în primul eseu prezintă o oarecare analogie cu această concepție a istoriei culturale.

O dată adoptată, oricare din concepțiile de acest gen ar putea fi împodobită metafizic după placul celui care o preia : nu există însă nici un temei ca ea să devină „fatalistă", dacă nu cumva fatalismul înseamnă să constați că îmbătrînești cu fiecare an ; ea nu are nici de ce să includă o teorie a ciclurilor inevitabile din trecut sau dintr-un viitor prestabilit. Ea nu trebuie desigur transformată nici într-un fundament al judecăților de valoare retorice. Acestea din urmă se întîlnesc, de exemplu, în concepția sentimentală a culturii medievale, care vedea cultura ca pe o sinteză gigantică, urmată de o dezintegrare progresivă, care a dus la fragmentarea și specializarea ei pînă cînd s-a ajuns la situația dificilă în care ne găsim astăzi. Fiecare generație, începînd cu jumătatea secolului al XVIII-lea, a privit încrezător orice mișcare care-și propunea să redea lumii moderne ceva din unitatea culturii medievale sau vreo altă însușire a acesteia. Aceeași concepție apare într-o formă secundară la oamenii care nu pot asculta cu plăcere nici o piesă muzicală compusă

mai tîrziu de Mozart sau orice alt compozitor reprezentînd punctul terminus pe care şi l-au fixat; la alarmiştii care vorbesc despre întoarcerea la o nouă epocă a întunericului, ş.a.m.d. La baza tuturor acestor atitudini se găseşte o versiune mai mult sau mai puţin confuză a unei teorii istorice cvasi-organice.

Este un loc comun în critică faptul că arta nu cunoaşte evoluţie sau progres : ea creează un model sau un exemplu clasic. Se găsesc încă de cumpărat cărţi în care ni se vorbeşte despre „dezvoltarea" picturii începînd cu epoca de piatră şi pînă la Picasso, dar ele nu înfăţişează de fapt nici o dezvoltare, ci o serie de mutaţii ale măiestriei artistice — Picasso fiind cam la acelaşi nivel cu strămoşii săi, Magdalenienii. O singură dată într-o întreagă epocă încercăm în artă sentimentul unei revelaţii complete. Astfel, de exemplu, după audierea unui motet de Palestrina sau a unui divertisment de Mozart avem senzaţia că acesta este adevăratul glas al muzicii, că arta muzicală a fost născocită tocmai pentru a exprima acest lucru. Simplitatea proprie acestei muzici ne face să înţelegem deosebirea dintre un lucru simplu şi unul banal, dîndu-ne totodată senzaţia că graniţele posibile ale expresiei artistice au fost atinse pentru totdeauna. Această senzaţie ţine de experienţa directă şi nu de critică, dar sugerează principiul critic după care experienţele artistice cele mai profunde pot fi găsite în arta creată anterior.

Ceea ce cunoaşte cu adevărat un progres în artă este înţelegerea ei şi procesul de rafinare a societăţii pe care îl determină. Consumatorul este cel care profită de pe urma culturii şi nu producătorul, deoarece consumatorul se umanizează, el dobîndeşte o cultură umanistă. Poetul nu trebuie să fie neapărat un om înţelept sau bun la suflet, cititorul său însă trebuie neapărat să devină mai uman ca rezultat al lecturii versurilor sale. Iată de ce, în timp ce crearea culturii poate fi, asemenea ritualului, o imitaţie semiconştientă a ritmurilor sau proceselor organice, atitudinea faţă de cultură este, asemenea mitu-

lui, un act revoluționar conștient. Progresele înregistrate astăzi de tehnica de investigare a artei, reprezentate de reproducerile de pictură, înregistrările muzicale și bibliotecile moderne reprezintă o parte a revoluției culturale care face ca disciplinele umaniste să devină la fel de bogate în realizări ca și științele. Dar revoluția nu se produce numai în tehnică, ci și în energia spirituală a creatorului. Însăși tradiția umanistă s-a născut, în forma ei modernă, o dată cu invenția tiparului, ale cărei consecințe imediate au fost îndeosebi nu atît stimularea noii culturi cît mai cu seamă codificarea moștenirii trecutului.

Majoritatea operelor de artă ale trecutului au avut o funcție socială pentru epoca în care au fost create, funcție care nu a avut întotdeauna un caracter esențialmente estetic. Întreaga concepție a „operelor de artă" ca reprezentînd clasificarea tuturor tablourilor, statuilor, poemelor și pieselor muzicale este de dată relativ recentă. Prezența impulsului creator poate fi observată în țesăturile peruviene, în desenele paleolitice, în decorațiile cabaline ale sciților sau în măștile Kwakiutl, dar această observație a noastră nu reprezintă decît o abstractizare sofisticată ce nu s-a produs probabil în gîndirea celor care le-au creat. Astfel problema dacă un anumit obiect „este" sau nu o operă de artă nu poate fi rezolvată recurgînd la un element ce ține de însăși natura obiectului respectiv. Ceea ce determină etichetarea lui ca atare este convenția, receptarea favorabilă a societății și opera critică în sensul cel mai larg al cuvîntului. S-ar putea ca la origine opera de artă să fi fost destinată mai curînd utilului decît plăcutului, ieșind astfel din cadrul concepției despre artă a lui Aristotel; avînd însă în vedere că funcția ei actuală este de a ne desfăta, noi o numim artă.

Cînd ajungem să reconsiderăm un lucru în acest fel, el își pierde în bună parte funcția sa primară. Pînă și cel mai fanatic critic istoric va fi nevoit să-i privească pe Shakespeare și pe Homer ca pe niște scriitori pe care-i prețuim pe temeiuri pe care nici ei, ca să nu mai vorbim de societatea lor, nu ar fi fost în stare să le înțeleagă. Și

totuși nu ne putem opri la o concepție asupra operelor de artă care să nesocotească funcția lor primară. Una din misiunile criticii este tocmai restabilirea funcției, desigur nu printr-o reafirmare a funcției primare, despre care nu mai poate fi vorba, ci prin recrearea funcției într-un nou context.

Kierkegaard a scris o carte fascinantă intitulată „Repetiția", unde sugerează folosirea acestui termen în locul termenului platonic mai tradițional de anamnesis sau amintire. Se pare că el a vrut să denote prin acest cuvînt nu simpla repetare a unei experiențe ci recrearea ei, care o salvează și o trezește la viață, procesul încheindu-se, după părerea sa, cu făgăduiala apocaliptică : „Priviți, eu înnoiesc totul." Adesea cei care uită că ne aflăm mereu cu fața spre trecut reproșează disciplinelor umaniste interesul pe care-l manifestă pentru veacurile apuse : trecutul nu este, ce-i drept, mai mult decît o umbră, dar o umbră a cărei existență nu o putem totuși nega. Platon a schițat o imagine sumbră a omului care se uită la umbrele pîlpîinde proiectate pe peretele lumii obiective de un foc aflat în spatele nostru cum este soarele. Dar această analogie nu mai este valabilă în cazul în care umbrele reprezintă trecutul, căci singura lumină care ne ajută să le vedem este dată de focul prometeic dinăuntrul nostru. Substanța acestor umbre o putem descoperi doar în interiorul ființei noastre, iar țelul criticii istorice este, după cum am spus-o nu o dată, folosind un limbaj metaforic, un fel de reînviere a propriului nostru eu, viziunea unei văi de oseminte goale, cărora le dăm viață cu carnea și sîngele propriei noastre viziuni. Cultura trecutului nu reprezintă numai amintirea omenirii, ci însuși mormîntul propriei noastre existențe ; studierea ei are drept rezultat un proces de recunoaștere, de descoperire, în care nu contemplăm viețile noastre stinse, ci forma culturală totală a existenței noastre prezente. Obligația de a o „înnoi" revine nu numai poetului ci și cititorului său.

Lipsită fiind de acest simț al „repetiției", critica istorică tinde să îndepărteze produsele culturale din

sfera noastră de interese. Această lipsă trebuie compensată, cum se şi întîmplă cu toate studiile criticilor istorici veritabili, prin conştiinţa semnificaţiilor contemporane ale artei trecutului. După cum este şi firesc însă, această conştiinţă a sensurilor contemporane va trebui să se limiteze la o funcţie specifică în cadrul prezentului ; ea nu va trebui concepută ca o modalitate de lărgire a orizontului prezentului, ci ca un mijloc de a întări o cauză sau o teză aparţinînd prezentului.

Făcînd o secţiune transversală prin istorie, în orice punct al ei, inclusiv epoca noastră, și studiind-o atent vom descoperi întotdeauna o structură de clasă. Cultura poate fi folosită de o clasă socială sau intelectuală în scopul sporirii prestigiului său ; în genere, cenzorii morali, descoperitorii marilor tradiţii, suporterii unor cauze politice sau religioase, esteţii, teoreticienii radicali, codificatorii cărţilor importante și alţii de acest fel nu fac decît să ilustreze existenţa unor asemenea tensiuni sociale. Studiindu-le verdictele ne vom da repede seama că singura critică etică de acest fel cu adevărat consecventă este cea atașată unei filosofii sociale cu un caracter revoluţionar general, cum ar fi nu numai marxismul ci și filosofia lui Nietzsche sau unele din raţionalizările valorilor oligarhice din Anglia secolului al XIX-lea şi America secolului nostru. Toate acestea privesc cultura ca pe o forţă umană creatoare care, asemenea altor forţe productive, a fost exploatată în trecut de către alte clase conducătoare dar trece în prezent printr-un proces de revalorificare din perspectiva unei societăţi mai bune. Dar de vreme ce această societate ideală nu va exista decît în viitor, estimarea culturală contemporană se face în termenii eficienţei revoluţionare a culturii din perioada de trecere.

Această teorie revoluţionară a culturii îşi are originea tot în filozofia lui Platon, tradiţia selecţionată reprezentînd întotdeauna o variantă a argumentelor privind poeţii din *Republica*. Din clipa în care concepem cultura

ca imagine precisă a unei societăți viitoare și probabil realizabile, începem de fapt să selecționăm și să purificăm o anumită tradiție și desigur toți creatorii de artă care nu se încadrează în ea (al căror număr crește pe măsură ce acest proces continuă) vor trebui eliminați. Astfel, așa cum critica istorică neamendată corelează cultura numai cu trecutul, critica etică neamendată stabilește numai corelația cu viitorul, cu societatea ideală care va putea fi construită în cele din urmă, dacă ne vom îngriji în suficientă măsură de educarea generațiilor tinere. Căci toate orientările ideologice de acest fel sfîrșesc prin a îndoctrina generația următoare, așa cum ecoul versiunii morale a progresivismului victorian poate fi descoperit într-un personaj ca Podsnap și în pudica înroșire a obrajilor tinerei persoane.

Toate realizările obținute în cadrul societății sau civilizației au drept efect atît consolidarea cît și subminarea structurii de clasă a societății respective. Forța socială care consolidează această structură de clasă produce cultură pervertită sub trei forme principale : simplă cultură a clasei dominante sau ostentație, simplă cultură a clasei mijlocii sau vulgaritate și simplă cultură a claselor de jos sau mizerie. Matthew Arnold numește aceste trei clase barbarii, filistinii și vulgul. Dacă vom atașa concepția noastră despre cultură la punctul de vedere etic al clasei conducătoare, vom obține cultura barbarilor ; dacă o vom asimila punctului de vedere al proletariatului, vom obține cultura maselor ; dacă o vom atașa uneia din utopiile burgheze, ceea ce vom obține va fi cultura filistinismului.

Indiferent de părerile noastre privind materialismul dialectic ca filosofie, este desigur perfect adevărat că atunci cînd oamenii acționează sau pretind că acționează ca niște corpuri materiale, comportamentul lor este dialetic. Dacă Anglia se angajează într-un război cu Franța, toate defectele englezilor precum și toate calitățile francezilor vor fi ignorate în Anglia ; trădătorul va ajunge să fie considerat cel mai josnic dintre criminali, ba mai

mult posibilitatea justificării cinstite a faptelor sale va fi negată cu vehemență. În timpul războiului, care reprezintă substitutul fizic sau idolatru al adevăratei dialectici a spiritului, oamenii se mulțumesc cu jumătăți de adevăr. Același principiu este valabil și în cazul controverselor verbale sau mimate dintre mai multe „puncte de vedere", care nu sînt de obicei decît reflectări ale unui conflict social.

Cred că este mai indicat să nu luăm cîtuși de puțin în seamă toate conflictele de acest fel, și să subscriem la cealaltă axiomă a lui Arnold după care „cultura caută să elimine clasele sociale". Țelul etic al oricărei educații umaniste este să producă o eliberare, al cărei unic sens este de a putea concepe societatea ca fiind liberă, civilizată și lipsită de clase. O asemenea societate nu există niciunde, aceasta fiind și una din cauzele concentrării educației umaniste asupra operelor imaginației. Elementul imaginativ are într-o operă de artă funcția de a o scoate de sub sclavia istoriei. Tot ceea ce, decurgînd din experiența totală a criticii ajunge să fie asimilat de către educația umanistă devine, prin aceasta, parte integrantă a comunității eliberate și umaniste a culturii, indiferent de proveniența sa. În acest mod educația umanistă eliberează înseși operele culturale precum și mințile pe care le educă. Corupția care a dat naștere artei omenești nu va dispărea niciodată din aceasta, calitatea imaginativă a artei o face să nu piară, în ciuda corupției ei, asemenea moaștelor unui sfînt. Nici o discuție despre frumos nu se poate limita doar la relațiile formale ale operei de artă izolate ; ea trebuie să țină seama și de rolul operei de artă în perspectiva țelului întregii activități sociale — a idealului de a crea o civilizație perfectă, lipsită de clase sociale. Ideea unei civilizații desăvîrșite constituie totodată și principiul moral implicit la care se raportează întotdeauna critica etică, și care se deosebește radical de orice sistem etic.

Ideea unei societăţi libere pe care o implică cultura nu va putea fi niciodată exprimată, şi cu atît mai puţin statornicită sub forma unei societăţi. Cultura reprezintă un ideal social actual în spiritul căruia ne educăm și prin care ne eliberăm aspirînd la înfăptuirea lui, dar neînfăptuindu-l niciodată. Ea ne instruieşte, cu răbdarea fără margini a cărţii care ne-ntîmpină cu aceleaşi cuvinte ori de cîte ori o deschidem, dar nu se poate transforma într-un bun posedat, deoarece experienţele şi sensurile la care se referă cuvintele sînt mereu noi. Nici o societate nu îşi poate planifica cultura, în afară de cazul în care limitează produsele culturale la standarde sociale previzibile. Ţelul criticii etice este transevaluare, capacitatea de a privi valorile sociale contemporane cu detaşarea cuiva care le poate compara cît de cît cu perspectiva infinită de posibilităţi pe care o oferă cultura. Cel care posedă un asemenea standard de transevaluare se bucură de libertate intelectuală. Cel care nu îl posedă este supus valorilor sociale cu care vine mai întîi în contact : el este dominat de rutină, îndoctrinare şi prejudecată. Tendinţa frecventă de a susţine că omul nu poate fi spectatorul propriei sale vieţi reprezintă după părerea mea una din acele jumătăţi de adevăr care apar ca reacţie la o stare de neliniște socială. Acţiunea etică este în cea mai mare parte un reflex mecanic care ţine de obişnuinţă ; pentru a dobîndi un principiu eliberator în cadrul ei avem nevoie de o teorie a acţiunii, teorie în sensul de *theoria,* o perspectivă izolată sau detașată a mijloacelor şi scopului acţiunii, care să nu o paralizeze, ci dimpotrivă să-i imprime o direcţie, clarificîndu-i obiectivele.

Cele două opere clasice care expun teoria despre libertate în epoca modernă, *Areopagitica* și eseul lui Mill *Despre Libertate*, abordează desigur libertatea în contexte diferite. Dacă pentru Milton cultura reprezintă o profeţie potenţială, o judecată statornicită împotriva acceptării sociale a erorii legiferate întruchipate de cenzor, la Mill ea reprezintă o critică socială. Lăsînd însă la o parte această deosebire, ambele eseuri subliniază că liberta-

tea nu poate fi inaugurată decît printr-o garantare imediată și actuală a autonomiei culturii. La Mill libertatea neîngrădită a cuvîntului și gîndirii este nu numai mijlocul optim de dezvoltare a libertății de acțiune, dar și mijlocul optim de a o controla, deoarece este singurul mod în care poate fi contracarată acțiunea impulsivă sau pripită. La Milton libertatea conștiinței nu se confundă cu libertatea de a asculta de constrîngerile cu care ne-am deprins din copilărie și care constituie cea mai mare parte a ceea ce înțelegem în mod curent prin conștiință, ci libertatea de a asculta Cuvîntul lui Dumnezeu care, fiind un mesaj adresat de o minte infinită uneia finite, nu va putea fi niciodată înțeles de cea din urmă.

Ajunsă aici, teoria criticii pare să fie pe punctul de a se stabiliza transformîndu-se în principiul umanist mai larg conform căruia libertatea omului este indisolubil legată de acceptarea de către el a moștenirii sale culturale. Autorul crede desigur în acest principiu și așa vor face probabil și cei mai mulți dintre cititorii cărții sale ; s-ar putea totuși să mai persiste o serie de consecințe ale erorii parazitismului în critică, pe care să nu le putem încă înlătura, orice argument am folosi. Critica bazîndu-se pe produse ale culturii, se creează falsa impresie că, pe măsură ce criticul susține că opera sa este mai importantă, crește și aprecierea omului cultivat în contact cu arta, transformînd-o în ceva înfricoșător și amenințător și înlocuind cultura cu superstiția estetică, literatura cu bardolatria, într-o formă mai mult sau mai puțin sofisticată.

Toate acestea ar fi valabile dacă aspectul estetic sau contemplativ al artei ar constitui cu adevărat limanul ultim al artei sau criticii. Din nou critica arhetipală ne va scoate din încurcătură. Încercam să arătăm în al doilea eseu că atunci cînd trecem de la opera de artă individuală la perceperea formei totale a artei, arta încetează să mai fie un obiect de contemplare estetică și devine un instrument etic care ia parte la procesul de civilizare. Atît critica cît și poezia sînt implicate în

această deplasare către etică, cu toate că unele moduri în care se realizează această legătură nu sînt îndeobşte cunoscute ca aspecte ale criticii. Este evident, desigur, că o sursă importantă a ordinii în societate o formează o serie de clişee verbale. În religie ele pot apărea sub forma sfintei scripturi, a predicii sau a crezului. Asemenea clişee verbale pot rămîne nealterate timp de secole în şir : sensurile ataşate lor vor ieşi din uz, dar sentimentul că structura verbală trebuie să rămînă neschimbată, precum şi necesitatea de a o reinterpreta în scopul adaptării ei la cerinţele istoriei, plasează activitatea critică în centrul societăţii (Nota 90).

După aceasta a trebuit să ne întregim argumentul, eliminînd toate ţelurile exterioare din literatură şi postulînd în acest fel un univers literar de sine stătător. Poate că procedînd aşa n-am făcut decît să proclamăm din nou concepţia estetică, însă pe o scară gigantică de această dată, substituind Poezia unei mase de poeme, şi misticismul estetic, empirismului. Argumentaţia din ultimul nostru eseu ducea totuşi la principiul că toate structurile verbale sînt parţial retorice şi prin urmare literare şi că este o iluzie să credem că o structură verbală ştiinţifică sau filosofică este lipsită de elemente retorice. Dacă aşa stau lucrurile, înseamnă că universul nostru literar s-a transformat, lărgindu-se, într-un univers verbal, unde nu va opera nici un principiu estetic al autonomiei.

Sînt perfect conştient că la fiecare pas se ridică în demonstraţia mea probleme filosofice extrem de complicate pe care nu sînt în măsură să le rezolv ca atare. Sînt conştient însă şi de un alt lucru şi anume de amalgamul confuz de activităţi intelectuale recent lansate, asociate cu cuvinte ca simbolism, comunicare, semantică, lingvistică, metalingvistică, pragmatică, cibernetică şi cu ideile lansate de şi în jurul lui Cassirer, Korzybsky şi mulţi alţii din domenii care păreau pînă nu de mult

foarte îndepărtate, ca preistoria şi matematica, logica şi mecanica, sociologia şi fizica. Multe din aceste mişcări au fost generate de dorinţa de a elibera mintea omului modern de sub tirania retoricii emoţionale, a publicităţii şi propagandei ce încearcă să pervertească gîndirea transformînd în mod greşit ironia într-un reflex condiţionat. Mare parte din aceste curente au luat şi calea retoricii conceptuale, reducînd conţinutul multora din argumentele lor la structuri ambigue sau schematice. Cunoştinţele mele privind cărţile care se ocupă cu acest material nou se rezumă în mare, asemenea ştiinţei despre Dumnezeu dobîndită de Moise pe munte, la contemplarea cotoarelor lor ; nu mă îndoiesc însă că în cadrul acestor activităţi critica literară ocupă un loc central, şi din punctul ei de vedere încerc să fac o sugestie care are, mărturisesc, un pronunţat caracter speculativ.

Ne-am referit de cîteva ori la analogia dintre literatură şi matematică. Se pare că la originea matematicii se află numărarea şi măsurarea obiectelor reprezentînd un comentariu numeric al lumii exterioare. Nu aceasta este însă şi părerea matematicianului asupra domeniului său : pentru el matematica reprezintă un limbaj autonom, şi există chiar un punct în care ea devine într-o anumită măsură independentă faţă de acel tărîm obişnuit al experienţei pe care îl denumim lume obiectivă sau natură, existenţă sau realitate, după starea psihică în care ne găsim. Mulţi dintre termenii săi, ca de exemplu numerele iraţionale, nu sînt legaţi nemijlocit de tărîmul obişnuit al experienţei, sensul lor depinzînd exclusiv de interconexiunile din cadrul disciplinei respective. Numerele iraţionale din matematică pot fi comparate cu prepoziţiile din limbile verbale, al căror caracter centripet l-am scos în evidenţă. Atunci cînd facem distincţia între matematica pură şi cea aplicată, ne gîndim la cea dintîi ca la o concepţie dezinteresată a relaţiilor numerice, care se concentrează tot mai mult asupra integrităţii sale interne, raportîndu-se tot mai puţin la criterii exterioare.

În mod similar noi concepem la început literatura ca pe un comentariu pe marginea unei „vieți“ sau „realități“ exterioare. Dar așa cum în matematică trebuie să ajungem de la trei mere la cifra trei și de la un cîmp pătrat la figura geometrică de pătrat, la fel în lectura unui roman trebuie să ajungem de la conceperea literaturii ca reflectare a vieţii la conceperea ei ca limbaj autonom. Şi literatura recurge la posibilităţi ipotetice și deși ea este, asemenea matematicii, mereu folositoare — cuvînt ce relevă legătura ei continuă cu tărîmul experienţei comune — literatura pură posedă, asemenea matematicii pure, un sens propriu.

Atît literatura cît și matematica pleacă de la postulate și nu de la fapte; ambele pot fi aplicate realităţii exterioare și cu toate acestea ele există și într-o formă „pură“, de sine stătătoare. Mai mult decît atît, amîndouă desfiinţează antiteza dintre fiinţă și nefiinţă, atît de importantă pentru gîndirea discursivă. Simbolul reprezintă şi nu reprezintă realitatea pe care o întruchipează. Copilului care începe să înveţe geometria i se arată un semn și i se spune, mai întîi, că acesta este un punct şi mai apoi că nu este un punct. El nu va putea merge mai departe dacă nu va accepta simultan ambele afirmaţii. Este absurd să admitem că ceea ce nu este nici un număr reprezintă totuşi un număr, dar descoperirea lui zero ar fi fost imposibilă fără acceptarea acestei absurdităţi. Întîlnim o ipoteză similară în literatură, unde nu putem spune nici că Hamlet sau Falstaff există, nici că nu există, și unde o simplă iluzie poate primi un nume şi un loc în spaţiu. Observăm că retorica diferă substanţial de logică prin faptul că ea conferă invariabil o anumită însuşire pozitivă unei afirmaţii negative. Logica numără negaţiile dintr-un enunţ socotindu-l afirmaţie cînd numărul acestora este par, dar nimeni nu a înţeles vreodată în toată istoria comunicării umane că „nu am nici un ban“ ar însemna că vorbitorul are bani. La fel şi în literatură: îndemnul adresat de Iago lui Othello de a se

feri de gelozie este menit tocmai să sădească acest sentiment în sufletul eroului, negaţiile de la începutul poemului *Gerontion* denotă din punct de vedere logic că acesta nu este un erou, dar din punct de vedere retoric ele creează un tablou contrastant al jertfei şi îndurării. Poetul nu afirmă, dar nici nu neagă vreodată, în această privinţă, prima afirmaţie a lui Aristotel cu privire la retorică, după care aceasta ar fi un cor al dialecticii care dă răspunsuri sau un *antistrophos* care îşi pierde valabilitatea.

În capitolul cu care se încheie *Universul misterios* al lui Sir James Jeans, autorul vorbeşte despre incapacitatea cosmologiei fizice a secolului al XIX-lea de a concepe universul ca fiind în ultimă instanţă de natură mecanică şi sugerează că o abordare matematică a problemei ar avea mai multe şanse de izbîndă. Universul nu poate fi o maşină, dar el poate fi un şir interconexat de formule matematice. Aceasta înseamnă desigur că matematica există într-un univers matematic care a încetat să mai reprezinte un comentariu pe marginea lumii exterioare, căci a ajuns să conţină această lume în interiorul său. Matematica este la început o formă de interpretare a unei lumi obiective privite ca conţinut al său, dar în cele din urmă ea ajunge să conceapă conţinutul ca fiind el însuşi o formă matematică şi în clipa în care se realizează conceperea unui univers matematic, forma şi conţinutul se identifică. Aşadar matematica se raportează în mod indirect la tărîmul experienţei comune nu pentru a o evita, ci pentru a o înghiţi în cele din urmă. Ea pare să constituie un fel de principiu formativ şi constructiv al ştiinţelor naturale : ea le dă mereu formă şi coerenţă fără a depinde de dovezile sau probele exterioare şi totuşi în ultimă instanţă universul fizic sau material pare să fie înglobat în cel matematic. Tonul ocult şi mistic al capitolului lui Jeans, care exprimă totuşi un vis obsedant al matematicienilor cel puţin de la Pitagora încoace, poate fi asemuit cu terminologia religioasă pe care ne

vedem siliţi să o folosim de îndată ce ajungem la o concepţie corespunzătoare a universului literar sau verbal.

Această analogie prezintă şi alte aspecte importante : ciudata similitudine formală, de exemplu, dintre unităţile literare şi cele matematice, respectiv dintre metaforă şi ecuaţie. Amîndouă reprezintă tautologii, în sensul larg în care este folosit acest termen de mulţi logicieni. Dar dacă această analogie stă în picioare cu adevărat, se ridică desigur problema : oare literatura se aseamănă cu matematica printr-o utilitate permanentă sau este numai accidental folositoare ? Cu alte cuvinte este oare adevărat că structurile verbale ale psihologiei, antropologiei, teologiei, istoriei, dreptului ş.a.m.d. au fost modelate şi construite pe baza aceluiaşi tip de mituri şi metafore pe care le găsim, în forma lor ipotetică originală în literatură ?

După părerea mea discuţia de faţă ar sugera următoarea posibilitate. Structurile verbale discursive prezintă două aspecte, unul descriptiv şi celălalt constructiv, un conţinut şi o formă. Aspectul descriptiv este sigmatic : cu alte cuvinte el stabileşte o replică verbală a fenomenelor exterioare şi simbolismul ei verbal trebuie înţeles ca o serie de semne reprezentative. Dar indiferent care este elementul constructiv într-o structură verbală există după părerea mea întotdeauna un fel de metaforă sau de identificare ipotetică, aceasta stabilindu-se fie între sensurile diferite ale aceluiaşi cuvînt, fie prin intermediul unei diagrame. Metaforele ipotetice devin la rîndul lor unităţi ale mitului sau principiu constructiv al argumentaţiei. În timpul lecturii ne dăm seama de înlănţuirea identificărilor metaforice (Nota 91) ; la sfîrşit înţelegem tiparul structural formativ sau mitul conceptualizat.

Concluzia pare să fie că teoria freudiană a complexului lui Oedip ar reprezenta o concepţie psihologică relevantă pentru critica literară. Poate că vom conchide în

cele din urmă că lucrurile stau tocmai invers : că de fapt mitul lui Oedip a modelat și a structurat unele din investigațiile psihologice în această direcție. Singura contribuție a lui Freud ar fi în cazul acesta faptul că datorită vastei sale culturi el a fost în stare să descopere originea acestui mit. Concluzia pare să fie că descoperirea psihologică a unei minți oracolare aflate „dedesubtul“ conștiinței furnizează o explicație alegcrică adecvată a arhetipului poetic care a străbătut literatura începînd cu peștera lui Trofin și pînă astăzi. Poate că arhetipul este cel ce a dat formă descoperirii : vechimea lui este de fapt mult mai mare, și dacă am da această explicație am evita anacronismul. Și mai evidentă este modelarea structurilor metaforice și teologice după miturile poetice sau după asociații și diagrame analoge miturilor poetice.

Acest mod de abordare nu trebuie să se transfcrme însă într-un fel de determinism poetic, căci, după cum s-a mai afirmat, ar fi absurd să folosim un procedeu retoric reductiv încercind să demonstrăm că teologia, metafizica, dreptul, științele sociale, sau oricare dintre ele sau grupare a lor se-ntîmplă să nu ne fie pe plac, își are originea „numai și numai“ în mituri și metafore. Orice dovadă de acest fel s-ar baza și ea, în caz că avem dreptate, pe același lucru. Critica adevărului și acurateței se axează așadar în primul rînd pe conținut și nu pe formă. Rcusseau spune că societatea primitivă a naturii și rațiunii a fost înfrîntă de corupția civilizației, și că un act revoluționar suficient de îndrăzneț ar putea să o reinstaureze. A spune că această societate e modelată după mitul frumoasei din pădurea adormită nu va constitui un element pro sau contra argumentului lui Rousseau. Nu ne vom putea declara însă în favoarea sau împotriva teoriei sale pînă cînd nu vom înțelege ceea ce vrea el să spună de fapt, și deși îl putem înțelege desigur destul de bine și fără că circumscriem mitul, am avea mult de cîștigat dacă am face-o, dacă acest mit este cu adevărat, după cum sugeram aici, cel care conferă coerență

argumentației sale. O asemenea concepere a relației dintre mit și argumentație ne-ar apropia mult de Platon care considera că actul percepției mintale este în ultimă instanță fie matematic fie mitic (Nota 92).

Asemenea matematicii, literatura reprezintă doar un limbaj și deci nu poate exprima un adevăr, deși poate furniza mijloacele de exprimare a unui număr oricît de mare de adevăruri. Întotdeauna însă poeții și criticii au crezut deopotrivă într-un fel de adevăr al imaginației; s-ar putea ca justificarea acestei credințe să se găsească în faptul că limbajul conține în el elementele pe care le poate exprima. Universul matematic și cel verbal reprezintă neîndoios două modalități diferite de concepere a aceluiași univers. Lumea obiectivă furnizează un mijloc *provizoriu* de unificare a experienței și este firesc să deducem o unitate superioară, un fel de transfigurare a bunului simț. Dar nu este ușor să găsim un limbaj în stare să exprime unitatea acestui univers intelectual superior. Am recurs la metafizică, teologie, istorie și drept, dar toate acestea nu sînt decît construcții verbale și cu cît înaintăm mai mult în ele cu atît mai clar transpar contururile metaforice și mitice. Ori de cîte ori construim un sistem de gîndire care să unească cerul cu pămîntul, nu putem să nu reîntîlnim legenda turnului lui Babel: descoperim că în cele din urmă nu izbutim să îl construim în fapt și că n-am realizat decît o multitudine de limbaj.

În ultimul capitol din *Veghea lui Finnegan,* dacă l-am înțeles eu bine, visătorul, după ce a petrecut o noapte întreagă în tovărășia unui număr uriaș de identificări metaforice, se trezește și pleacă la treabă uitîndu-și visul, asemenea lui Nabucodonosor, nereușind să folosească, ba chiar neînțelegînd că poate folosi „cheile spre împărăția viselor". Ceea ce nu izbutește să facă rămîne așadar în sarcina cititorului, a acelui „cititor ideal care suferă de o insomnie ideală", cum îl numește Joyce, cu alte cuvinte criticului. O activitate de acest

fel care să refacă legăturile rupte dintre creaţie şi cunoaştere, dintre artă şi ştiinţă, mit şi concept, — aceasta ar fi după mine sarcina criticii. Doresc să subliniez încă o dată că nu mă refer la o schimbare de direcţie sau de activitate în critică : vreau să spun doar că dacă criticii vor continua să-şi facă datoria, cele de mai sus vor apărea cu tot mai multă pregnanţă drept rezultatul social şi practic al strădaniilor lor.

GLOSAR
NOTE

GLOSAR

(Termenii aristotelici, retorici şi critici curenţi pe care i-am utilizat în studiul nostru, nu sînt incluşi în glosar)

1 ALAZON : Personaj literar care-i înşeală pe cei din jur sau se înşeală pe sine, apărînd de obicei în comedie şi satiră ca sursă de ridicol, dar putînd fi întîlnit frecvent şi ca erou de tragedie. În comedie el este cel mai adesea un *miles gloriosus* sau un pedant.

2 ANAGOGIC : Trăsătură care decurge din înţelegerea literaturii ca ordine totală de cuvinte.

3 ANATOMIE : Formă de proză literară, tradiţional cunoscută sub numele de satiră Menippeană sau Varroniană ; opera reprezentativă pentru această formă este *Anatomia melancoliei* de Burton, care se distinge prin neobişnuita varietate a conţinutului şi interesul deosebit pentru conţinutul de idei. În formele mai scurte, cadrul este de obicei o *cena* sau un banchet şi adesea întîlnim interludii în versuri.

4 APOCALIPTIC : Termenul tematic corespunzător „mitului" din literatura fictională : metafora concepută ca identificare pură şi potenţial totală, fără respectarea plauzibilităţii sau a criteriului experienţei cotidiene.

5 ARHETIP : Un simbol, de obicei o imagine, care revine destul de frecvent în literatură pentru a putea fi recunoscută ca element al întregii experienţe literare acumulate de un individ.

6 AUTO : Formă dramatică în care subiectul central este o legendă sfîntă sau sacrosanctă, ca în cazul miracolelor, care au o formă solemnă şi procesională, nu însă propriu-zis tragică. Termen sugerat de *Autos Sacramentales* ale lui Calderon.

7 CONFESIUNE : Autobiografie sub formă de proză literară, sau proză literară sub formă de autobiografie.

8 DIANOIA : Sensul unei opere literare, care poate fi rezultatul întregii organizări a simbolurilor (sensul literal), al corelării ei cu un grup de propoziţii sau fapte (sensul des-

criptiv), al temei sale sau al raportării sale, ca formă imagistică, la un comentariu potențial (sens arhetipal), sau al legăturii sale cu experiența literară totală (sens anagogic).

9 DISLOCARE : Adaptarea mitului și metaforei la canoanele moralei sau ale plauzibilității.

10 EIRON : Personaj literar care se autodesconsideră, sau este tratat ca factor secundar, contribuind de obicei la happy-end în comedie, sau la catastrofă în tragedie.

11 EPOS : Genul literar în care modalitatea de reprezentare este dată de autor sau trubadur ca recitator oral și auditoriul în fața căruia se află.

12. ETOS : Contextul social intern al unei opere literare, incluzînd caracterizarea și cadrul spațial al unei opere literare, precum și legătura dintre autor și cititorul sau auditoriul său în cazul literaturii tematice.

13 FICȚIUNE : Literatură în care modalitatea de prezentare este cuvîntul tipărit sau scris, ca în cazul romanelor sau al eseurilor.

14 FAZA : 1 Unul din cele cinci contexte în care pot fi analizate narațiunea și sensul unei opere literare. Clasificarea fazelor cuprinde faza literală, cea descriptivă, formală, arhetipală și anagogică. 2 Una din cele șase etape ale unui mitos (în al doilea sens).

15 FICȚIONAL : Trăsătură proprie literaturii în care există personaje interne, pe lîngă autor și publicul său ; opus tematicului. (N. B. Folosirea acestui termen nu concordă din păcate cu cel precedent.

16 FORMA ENCICLOPEDICĂ : Gen care prezintă o formă anagogică de simbolism, ca de exemplu sfînta scriptură, sau formele corespunzătoare ei din cadrul altor moduri. Termenul include *Biblia*, *Commedia* lui Dante, marile epopei, și opera lui Joyce și Proust.

17 IMAGINE : Simbol în aspectul său de unitate artistică formală înzestrată cu un conținut natural.

18 INIȚIATIVA : Trăsătura imprimată de primul impuls creator, cum ar fi ritmul ales de poet ; termen preluat din Coleridge.

19 IRONIC: Mod al literaturii în care personajele se dovedesc a fi inferioare ca putere de acţiune celor pe care cititorul sau publicul le consideră a fi normali sau faţă de care poetul are o atitudine de detaşare obiectivă.

20 IRONIA: Mitosul (al doilea sens) literaturii axate esenţialmente pe nivelul „realist" al experienţei, luînd de obicei forma parodiei sau a contrariului romanţului. Ironia poate pune accentul pe aspectul tragic sau comic; în ultimul caz ea se identifică cu satira.

21 LEXIS: „Textura“ verbală sau aspectul retoric al unei opere literare, incluzînd sensul curent al termenilor „dicţiune“ şi „imagistică".

22 LIRIC: Gen literar caracterizat printr-o presupusă absenţă a publicului poetului şi prin ritmul asociativ dominant, diferit de cel recurent şi de cel semantic al prozei.

23 MASCA: Forma dramatică în care muzica şi spectacolul joacă un rol important, iar personajele tind să fie sau să întruchipeze laturi ale personalităţii umane, mai curînd decît individualităţi aparte.

24 MELOS: Ritmul, mişcarea şi sunetul cuvintelor; aspectul muzical al literaturii, indicînd o înrudire reală cu muzica. Inspirat de melopeea lui Aristotel.

25 METAFORA: Relaţia dintre două simboluri, sub forma unei simple juxtapuneri (metafora literală), a unei afirmări retorice a asemănării sau similitudinii (metafora descriptivă), a unei analogii proporţionale a patru termeni (metafora formală), a identităţii unui individ cu clasa căreia îi aparţine (metafora concretă, universală sau arhetipală), sau a enunţării unei identităţi ipotetice (metafora anagogică).

26 MIMETIC INFERIOR: Mod al literaturii în care personajele se dovedesc a fi prin capacitatea lor de a acţiona egale cu noi înşine, ca în cazul celor mai multe comedii şi al literaturii realiste.

27 MIMETIC SUPERIOR: Mod al literaturii în care personajele centrale sînt, ca în cele mai multe epopei şi tragedii, superioare nivelului uman ca putere şi autoritate, deşi ele se află în cadrul ordinii naturale, fiind supuse criticii sociale.

28 MIT : O narațiune în care unele personaje sînt ființe supraomenești ale căror fapte nu pot „avea loc decît în basme" ; de aici și sensul de narațiune convenționalizată sau stilizată care nu este adaptată pe deplin plauzibilității sau „realismului".

29 MITOS : 1 Narațiunea unei opere literare, considerată drept gramatică sau ordine a cuvintelor (narațiunea literală), intrigă sau „argument" (narațiunea descriptivă), imitație secundă a acțiunii (narațiunea formală), imitația unei acțiuni generice sau recurente sau a unui ritual (narațiunea arhetipală), sau imitația unei acțiuni totale atribuite pe seama unui zeu atotputernic sau a societății omenești (narațiunea anagogică) ; 2 una din cele patru narațiuni arhetipale. care se împart în comice, romantice, tragice și ironice.

30 MOD : Capacitatea de acțiune convențională atribuită personajelor literare centrale sau atitudinea corespunzătoare asumată de poet în relația cu publicul său în cadrul literaturii tematice. Astfel concepute modurile tind să formeze o succesiune istorică.

31 MONADA : Simbolul privit ca centru al experienței literare integrale a unui individ ; înrudit cu termenul „inscape" al lui Hopkins și cu „epifania" lui Joyce.

32 MOTIV : Simbolul privit ca unitate verbală a unei creații artistice literare.

33 NAIV : Primitiv sau accesibil în sensul capacității de a fi transmis în spațiu și timp mai ușor decît alte tipuri de literatură.

34 OPSIS : Aspectul spectacular sau vizibil al teatrului ; aspectul ideal vizibil sau pictorial al altor forme literare.

35 PHARMAKOS : Personaj al literaturii ironice care joacă rolul unui țap ispășitor sau a unei victime alese arbitrar.

36 PUNCT AL EPIFANIEI : Un arhetip care înfățișează simultan o lume apocaliptică și o ordine naturală ciclică, sau uneori numai pe cea din urmă. Simbolurile sale frecvente sînt scările, munții, farurile, insulele și turnurile.

37 ROMANȚ : 1 Mitosul literar avînd în centrul său o lume idealizată. 2 O formă de proză literară practicată de Scott, Hawthorne, William Morris etc., diferită de roman.

38 ROMANTIC : 1 Un mod ficţional în care personajele principale se mişcă într-o lume miraculoasă (romanţul naiv) sau în care atmosfera este elegiacă sau idilică, fiind în consecinţă subordonată în mai mică măsură criticii sociale decît în modurile mimetice. 2 Tendinţa generală de a prezenta mitul şi metafora într-o formă umană idealizată, la jumătatea drumului dintre mitul propriu-zis şi „realism".

39 SEMN : Simbolul privit ca reprezentare verbală a unui obiect natural sau a unui concept.

40 SIMBOL : Orice unitate a oricărei opere literare care poate fi extrasă pentru a fi supusă analizei critice. În genere, termenul se utilizează referitor la unităţi mai restrînse, cum ar fi cuvintele, expresiile, imaginile etc.

41 TEMATIC : Trăsătură proprie operelor literare în care nu există personaje în afară de autor şi publicul său, ca în cazul celor mai multe creaţii lirice şi eseuri, sau a operelor literare în care personajele interne sînt subordonate unei argumentaţii dezvoltate de autor, ca în alegorii şi parabole ; opus termenului de „ficţional".

NOTE

1 *Thoughts on Poetry and its Varieties (Păreri despre poezie şi speciile ei), Dissertations and Discussions*, seria I.

2 *The Literary Influence of Academies (Influenţa literară a academiilor), Essays in Criticism*, seria I.

3 Departe de a însemna o depreciere a esteticii, aceste cuvinte exprimă convingerea că a sosit timpul ca estetica să nu mai fie subordonată filosofiei, cîştigîndu-şi autonomia, cum a făcut-o înaintea ei psihologia. Majoritatea filosofilor abordează problemele estetice doar ca pe un şir de analogii ale vederilor lor logice şi metafizice şi de aceea e aproape imposibil ca recurgînd la teoriile estetice ale lui Kant sau Hegel, de exemplu, să evităm adoptarea unei „poziţii" kantiene sau hegeliene. Aristotel este, după părerea mea, singurul filosof care, pe lîngă faptul că s-a ocupat de problemele specifice ale poeticii, conştient fiind de cadrul general al esteticii, afirmă că poetica constituie organul unei discipline independente. În consecinţă, criticul poate recurge la *Poetica* sa fără ca aceasta să echivaleze cu adoptarea punctului de vedere aristotelian (şi totuşi cunosc cîţiva critici aristotelici care nu sînt întru totul de părerea mea).

4 Aici am folosit ca sursă de inspiraţie un pasaj din studiul *The Practice of Philosophy (Practica filosofiei)* de Susanne K. Langer.

5 Shelley, de exemplu, vorbeşte în *A Defence of Poetry (În apărarea poeziei)* despre „acel poem măreţ pe care l-au construit, încă de la începuturile omenirii, toţi poeţii, asemenea gîndurilor conjugate ale unei singure minţi geniale".

6 *The Study of Poetry (Studiul poeziei), Essays in Criticism*, seria a II-a.

7 Sensul exact al lui „enta geweore" (2117) nu afectează cu nimic exemplificarea noastră în acest caz.

8 Cf.: Louis L. Martz, *The Saint as a Tragic Hero (Sfîntul ca erou tragic), Tragic Themes in Western Literature* editată de Cleanth Brooks (1955), p. 176.

9 Vezi *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, editată de T. M. Raysor (1936), p. 294 ; am arătat ce spune Coleridge pentru a scoate în relief principiul critic menționat.

10 Cf. Max Eastman, *Enjoyment of Laughter (Bucuria rîsului)* (1936) furnizează și ea cîteva comentarii mai largi pe marginea rolului *eironului* și *alazonului*.

11 Vezi Francis M. Cornford, *The Origin of Attic Comedy (Originea comediei atice)* (1934).

12 Vezi R. S. Crane, *The Concept of Plot and the Plot of TOM JONES (Conceptul de intrigă și intriga romanului TOM JONES)*, *Critics and Criticism*, editată de R. S. Crane (1952), 616 ff.

13 *AUGENBLICK of modern German thought (O perspectivă a gîndirii germane moderne)*. Un exemplu mai grăitor ar fi *Erkennung* din *Sonete către Orfeu* (II, XII) de Rilke, unde găsim ilustrată și concepția descoperirii sau recunoașterii tematice (p. 52 ; cf. p. 302).

14 Sir George Rostrevor Hamilton, *The Tale-Tale Article (Articolul înșelător)* (1949).

15 Reînvierea limbajului tehnic al retoricii nu ar face numai să ne furnizeze termeni noi, dar în multe cazuri ar duce la însăși revenirea concepțiilor uitate o dată cu numele lor. Poate că într-adevăr, după cum spunea Samuel Butler :

...Căci toate legile retoricești
Te-nvață doar unealta s-o numești,

dar dacă un critic nu-și poate boteza uneltele, lumea nu va privi meșteșugul său cu prea mare încredere. Nu ne-am da mașinile pe mîna unui mecanic care ar trăi numai printre așa-numitele „gadgete“ și trucuri tehnice.

16 *Epistola X*, către Can Grande (*Opere*, ed. de Moore și Toynbee, ed. a 4-a, p. 416). Vezi și *Il Convivio*, II, i (*op. cit.*, pp. 251—252).

17 Explicația dată aici sensului literal se bazează îndeosebi pe teoriile lui I. A. Richards, Richard Blackmur, William Empson (ambiguitatea), Cleanth Brooks (ironia literală) și John Crowe Ranson (textura).

18 În teoria fazei formale m-am inspirat în mare măsură din R.S. Crane, *The Languages of Criticism and the Structure of Poetry (Limbajele criticii și structura poeziei)* (1953) și din *Critics and Criticism* (1952), editate de el.

19 Vezi W.K. Wimsatt jr. și Monroe Beardsley, *The Verbal Icon (Icoana verbală)* (1954), Cap. I. Termenul de „holism" l-am adoptat din același studiu, p. 238.

20 Vezi W. B. Yeats și T. Sturge Moore ; *Their Correspondence (Scrisori) — 1901—1937* (1953).

21 Concepția autonomiei formei în artă joacă un rol esențial în argumentația lui André Malraux din *Vocile tăcerii*. În critica engleză modernă abordarea arhetipală cunoaște o mare dezvoltare atît în teorie cît și în practică. În teorie, studiile lui Maud Bodkin, Kenneth Burke, Gaston Bachelard, Francis Fergusson și Philip Wheelwright prezintă o utilitate evidentă și cu totul excepțională. Vezi excelentele bibliografii din René Wellek și Austin Warren, *Teoria literaturii* (1942), cap. XV.

22 În eseul său despre Philip Massinger.

23 Aceste cuvinte trebuie înțelese în lumina principiului general după care „ritualul" se referă mai curînd la conținut decît la sursă.

24 Singura mea părere este că nu poate exista nici o părere, dar avînd în vedere că Rose Armiger este mai curînd soră cu dragonii decît cu cavalerii rătăcitori, s-ar putea să avem de-a face cu un simbolism parodic, la care ne referim mai jos.

25 *topoi*. Vezi E. R. Curtius, *Literatura europeană și Evul Mediu latin*. O ilustrare a concepției exprimate este relația dintre primul prolog al lui Milton la *L'Allegro* și *Il Penseroso*: „Dacă Ziua-i mai încîntătoare decît Noaptea".

26 Peste tot în studiul de față cuvîntul „vis" este folosit într-un sens mai larg însemnînd nu numai plăsmuirile minții adormite, ci întregul proces de întrepătrundere al dorinței cu repulsia în formarea gîndurilor.

27 Exprimare neglijentă deoarece *dianoia* se referă la formă.

28 Am preluat această expresie dintr-o conferință a lui Jacques Maritain (comunicare).

29 Scrisoare adresată lui Ellen Delp, în 27 octombrie 1915

30 La aceasta ar trebui să adăugăm marea meditație pe marginea timpului din partea a doua a *Timpului Regăsit*. Ne întrebăm dacă între perspectiva anagogică a literaturii și concepția kantiană a „esteticii trancendentale“ ca o conștiință *a priori* a spațiului și timpului există mai mult decît niște coincidențe îndoielnice.

31 *Coleridge's Miscellaneous Criticism*, ed. de T. M. Raysor (1936), p. 343.

32 Am omis să arăt că mezinul este avertizat de primejdia care-l așteaptă de către vaca fratelui său mai mare.

33 Afirmația că Hamlet coboară în mormînt este perimată, dar contrastul dintre starea sa de spirit înainte și după scena respectivă indică un fel de *rite de passage*.

34 O carte utilă pentru tipologia biblică este Austin Farrer, *A Rebirth of Images (O reînviere a imaginilor)* (1949). Vezi și Alan W. Watts. *Myth and Ritual in Christianity (Mit și ritual în creștinism)* (1954).

35 Vezi Erich Auerbach, *Mimesis*.

36 Cîteva poeme de Wallace Stevens, inclusiv *The Dove in the Belly (Porumbelul din burtă)* utilizează acest gen de simbolism. Printre celelalte ființe preferate ale împărăției animalelor se numără și peștele și delfinul, creștine prin tradiție, în opoziție cu leviatanul, iar printre insecte, albina atît de dragă lui Virgil, a cărei dulceață și lumină se opun păianjenului devorant. Cf. poemul lui Edith Sitwell intitulat *The Bee Oracles (Oracolele albinelor)*. Vechea teorie a „primatelor“ diferitelor regate este legată de această folosire simbolică a reprezentanților tipici.

37 Cf. părerile lui D. H. Lawrence asupra culorii roșu aprins în *Etruscan Places (Meleaguri etrusce)*, cap. III.

38 Pentru simbolismul alchimist vezi Herbert Silberer, *Problems of mysticism and its Symbolism (Probleme ale misticismului și simbolismul mistic)* și C. G. Jung, *Psychology and Alchemy (Psihologie și alchimie)*. Alchimia alegorică — roza-

cruce, cabalismul, francmasoneria și gruparea Tarrot reprezintă produse tipologice bazate pe paradigme similare celor menționate aici. Pentru criticul literar ele nu sînt decît tabele de referință : atmosfera lor de superioritate oracolară care revine în unele forme ale criticii arhetipale nu spune prea mult.

39 De aici decurge faptul că relația dintre simbolismul animal și faza ciclului se caracterizează prin alegerea animalului mai curînd decît a vîrstei sale. Ne așteptăm să găsim căprioare în romanțuri și șobolani în *Țara pustietății.*

40 *Volpone,* V, 12—14.

41 Vezi Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy (O teorie aristotelică a comediei)* (1922).

42 *Aspects of the Novel (Aspecte ale romanului)* (1927), Cap. 1. Ar fi mai bine poate să evidențiem opoziția dintre repetiția fictională de genul ticului verbal al D-nei Micawber și repetiția tematică, cum ar fi repetarea deliberată *ad nauseam* de către Matthew Arnold a unor expresii lipsite de sens folosite de adversarii săi. Pentru funcția repetiției tematice în chiar opera lui Forster, vezi E. K. Brown, *Rhythm in the Novel (Ritmul în roman)* (1950).

43 Așa se explică faptul că arhetipul personajului negativ din comedie este conducătorul „interimar" sau adjunct : vezi Theodor H. Gaster, *Thespis* (1950), p. 34. Angelo din *După faptă și răsplată* este cel mai grăitor exemplu.

44 Aceasta este întruchiparea lui naivă : în corul dia mai sofisticată o formă frecventă de *gracioso* este „dandy"-ul, o figură detașată ale cărei epigrame sînt în mare parte clișee ; el se caracterizează printr-o atitudine de zeflemisire și ridiculizare a sentimentalității în termenii descriși la p. 48, fiind de obicei un conservator, opus unui grup de personaje-umori care se consideră progresiste deoarece manifestă aceleași tendințe. Este bine reprezentat în piesa lui Wilde *Soțul ideal.* În deceniul al treilea figura dandy-ului a revenit atît în ipostaza sa tematică cît și în cea fictională în operele lui Huxley, Firbank, Waugh, în figura lui Knickerbocker din *The New Yorker (Newyorkezul),* precum și în alte opere.

45 Ironia sau „realismul“ tind spre un deznodămînt care să se încadreze în domeniul experienței; comedia tinde să se detașeze de acesta. Alegerea unei încheieri sau a alteia depinde uneori doar de una sau două propoziții, asemenea unei bucăți muzicale într-o tonalitate minoră care se poate sau nu încheia cu nota majoră corespunzătoare. În plus *Opera de trei parale*, *Marile speranțe* de Dickens și *Villette* de Charlotte Brontë ajung să ne ofere două alternative ca deznodămînt, una convențional comică, cealaltă echivocă.

46 Nu-mi amintesc exact unde anume am întîlnit această mențiune, sper însă că cititorul va scuza absența referinței.

47 Această formă infinită are multe manifestări literare: șirul de povestiri bazate pe aceeași formulă ca în cazul *Povestirii călugărului* din Chaucer sau a unor creații ulterioare mai puțin strălucite din Lydgate sau *The Mirror for Magistrates (Oglindă pentru magistrați)*, numărul arbitrar fix de povestiri care urmează a fi istorisite într-o anumită împrejurare, asemenea celor 1001 de povești pe care le deapănă Șeherezada pentru a-și salva viața; ciudat de moderatul deznodămînt al *Poveștii despre Genji* a lui Lady Murasaki care, deși logic, ar fi putut foarte bine constitui pentru autorul ei un nou început. Pentru prima lui folosire în teatru, vezi nota la p. 289. Principiul descoperirii, care face ca deznodămîntul să se armonizeze cu începutul, conferă intrigii simetrice forma sa specifică de parabolă.

48 Cu alte cuvinte, recurgînd la termenii utilizați de Sir Gilbert Murray în Excursus din Jane Harrison, *Themis*, ed. 2-a (1927), 341 ff.

49 Ar trebui spus, totuși, că modalitatea critică arhetipală, care nu poate decît să extragă, să tipizeze și să reducă totul la convenție, nu are decît un rol „inconștient“. În percepția directă a literaturii, în care totul este unic. În cadrul acesteia ne dăm vag seama de prezența convențiilor foarte uzitate, dar de obicei acest lucru se întîmplă numai atunci cînd opera respectivă ne plictisește sau ne dezamăgește prin faptul că nu conține nimic inedit. De aici decurge și confundarea frecventă a criticii cu percepția directă a literaturii care poate duce la sentimentul că critica arhetipală este o critică de proastă calitate, cum a calificat-o în cîteva rînduri Wyndham Lewis.

50 Vezi *The Typology of Paradise Regained (Tipologia Paradisului recîştigat)*, *Modern Philology* (1956), 227 ff.

51 Cf. Joseph Campbell, *The Hero with a Thousand Faces Eroul cu o mie de fețe)* (1949) ; Lord Raglan, *The Hero (Eroul)* (1936) ; C. G. Jung, *Wandlungen und Symbole der Libido*, care va fi tradusă în curînd în seria Bollingen sub titlul de *Symbols of Transformation (Simboluri ale transformării)* şi relatarea cu privire la „eniantos-daimon"-ul din Jane Harrison, *Themis.* Aş mai putea adăuga la acestea interpretarea simbolismului lui Orc al lui Blake din studiul meu *Fearful Symmetry (Înspăimîntătoare simetrie)* (1947), Cap. VII.

52 Jessie Weston, *From Ritual to Romance (De la ritual la romanț)* (1920).

53 Identificarea biblică poate fi întîlnită în Rev. 12 : 9, de unde este luată expresia „vechiul balaur" din primul vers al Cîntului al XI-lea.

54 Vezi Otto Rank, *The Myth of the Birth of the Hero (Mitul naşterii eroului)* (1910) ; de asemenea C. G. Jung şi C. Kereny, *Essays toward a Science of Mythology (Eseuri în sprijinul unei ştiințe a mitologiei)* ; trad. de R. F. C. Hull (1949).

55. Arhetipul este cel al înălțării unui locaş în cinstea zeului sau eroului după izbînda sa : cf. Theodor H. Gaster, *Thespis*, 163. Expresia „Bani şi frumos" provine din *Faerie Queene*, II, XI. Pentru deosebirile dintre temperanță şi continență şi cele două nivele naturale, vezi A.S.P. Woodhouse *Nature and Grace in the FAERIE QUEENE (Natură şi grație în CRĂIASA ZÎNELOR)*, E.L.H. (1949), 194 ff. şi *The Argument of Milton's Comus (Motivația poemului Comus de Milton)*, *University of Toronto Quarterly* (1941), 46 ff.

56 Vezi Apollodorus, *Bibliotheca*, ed. de Frazer (Loeb Classical Library, 1921) ; Sir James Frazer, *Folk Lore in the Old Testament (Folclorul în Vechiul Testament)*, vol. I (1918) ; Leo Frobenius, *The Childhood of Man (Copilăria omului)*, trad. de A. H. Keane (1909).

57 Exemplul acesta nu va fi pe placul şcolii critice sceptice ; l-am menționat însă pentru a ilustra principiul după care construcția logică se reduce, într-un basm popular, la înlănțuirea

arhetipurilor. Folosirea cărăbușului de aur pentru descoperirea tezaurului este din punctul de vedere irelevant al plauzibilității inutilă și dialogul reprezintă singura ei scuză, extrem de neconvingătoare.

58 Whitehead, *Science and the Modern World* (*Știința și lumea modernă*) (1925). Cap. I.

59 Vezi *Astfel grăit-a Zaratustra*, III, LVIII. Zaratustra se găsește în punctul epifaniei, avînd lumea ciclică în partea inferioară; cum viziunea sa este esențialmente tragică, mișcarea sa naturală se îndreaptă în jos, către ciclu. Asemenea discursului Tatălui din Milton, al cărui foarte interesant corespondent este, argumentația în sine poate să nu pară convingătoare, dar are o rațiune suficientă și clară. *Miercurea Cenușii* a lui Eliot și *Dialogul Eului cu Sufletul* de Yeats, care tratează același arhetip din puncte de vedere diametral opuse, au o structură mult mai clară.

60 Vînzătorul de indulgențe al lui Chaucer este poate un exemplu mai bun.

61 Vezi *The Book of Charles Fort* (*Cartea lui Charles Fort*) (1941), p. 435.

62 *Nature*, VI.

63 Vezi Wyndham Lewis, *The Lion and the Fox* (*Leul și vulpea*) (1927).

64 *ABC of Reading* (*Abecedarul lecturii*), Ch. IV. *Melopoiia* este de fapt termenul aristotelic: eu folosesc *melos*, pentru că este mai scurt.

65 Din Eseul asupra metodei din *The Friend* (*Prietenul*), IV. Nu pretind că interpretez corect termenul lui Coleridge, dar necesitatea de a fi un pirat de termeni a devenit, cred, clară acum pentru toată lumea.

66 Nici un ritm *verbal* specific, cu alte cuvinte, ritmul dominant al teatrului este ritmul interpretării sale scenice.

67 S-ar fi cuvenit să-l modific și eu pentru a face ca versul „on no side" să înceapă cu a 8-a pauză.

68 Tot printr-un număr de pentametri cu 6 accente; vezi *Lexis and Melos*, *Sound and Poetry* (*Sunet și poezie*) (English Institute Essays, 1956; în curs de apariție.

69 *Rhetoric* III, XI ; dar adevărata folosire a versului *(Od.* XI, 598) cu funcția de exemplu elementar de armonie imitativă se datorează mai curînd lui Dionisius din Halicarnassus.

70 *Essay on Criticism (Eseu asupra criticii),* 347 ; defectul versului nu este desigur numărul prea mare de monosilabe ci de silabe accentuate.

71 Vezi cartea cu acest titlu de George Williamson (1951).

72 Un alt text din *Sermo Lupi ad Anglos* cuprinde încă două perechi aliterative pe lîngă cele din citatul nostru, dezvăluind un fel de calitate *ad libitum* al retoricii respective.

73 Citat din W. P. Ker, *The Dark Ages (Epocile întunericului)* (1911), p. 119.

74 Cf. T. S. Eliot, *Poetry and Drama (Poezie și dramaturgie)* (1951).

75 Vezi cartea cu același titlu a lui Sir Herbert Read (1953).

76 Vezi și conceptul de „parodie" în *Goethe and Music (Goethe și muzica)* (1954) de Frederick W. Sternfeld.

77 Vezi *Selected Poems* de Marianne Moore (1935). configurația poemului este modificată în edițiile ulterioare.

78 Studiul cercetat a fost *The Man Coming Toward (Omul care se-ndreaptă spre tine)* (1940) de Oscar Williams ; singura concluzie la care ne poate duce această numărătoare este că dicțiunea modernă este la fel de convenționalizată ca și cea clasică.

79 Putem arunca o privire asupra ultimei replici din *Richard al III-lea* (V; IV, 31—32) :

Și acum, de vreme ce ne-mpărtășirăm
Vom împreuna trandafirul cel alb cu cel roșu.

80 Mai precis într-o notă introductivă, separată de prefață.

81 Pentru această structură procesională, care-i displăcea atît de mult lui Aristotel, vezi și nota referitoare la pag. 186. Ipoteza că Shakespeare ar fi scris *Pericles* în colaborare cu alt dramaturg nu influențează cu nimic constatările mele.

82 Vezi Enid Welsford, *The Court Masque (Masca de curte)* (1927).

83 Am fost nevoit să omit din discuție o problemă extrem de complicată, cea a etapelor generice intermediare dintre lirică și *epos.*

34 În *The Sword from the Rock (Sabia de pe stîncă)* (1954) de G. R. Levy, sînt menționate trei tipuri de structuri epice: epopeea mitică, epopeea expediției și epopeea bazată pe conflict. În ceea ce privește materialul epic folosit, ele corespund în mare formelor noastre enciclopedice — mitică, romantică și mimetic superioară.

85 Vezi H. J. Hunt, *The Epic in Nineteenth-Century France (Epopeea în Franța secolului al XIX-lea)* (1941).

86 Concepția după care catarsisul estetic aristotelic și extazul longinian sînt complementare (cf. p. 66) este expusă mai coerent poate în *Towards Defining an Age of Sensibility (Încercare de a defini un secol al sensibilității)*, E.L.H. (1956), 144 ff. cu referire la literatura engleză a sec. al XVIII-lea.

87 Pasajul este extras din introducerea la The Mermaid Series edition of Middleton, ed. de Havelock Ellis (1887).

88 Pentru o abordare critică a părerilor exprimate aici, vezi Donald Davie, *Articulate Energy (Forța articulată)* (1955), 130 ff.

89 Vezi Jean Seznec, *The Survival of the Pagan Gods (Supraviețuirea zeilor păgîni)*, trad. de Barbara Sessions (1953), Cartea a II-a.

90 Cf. concepția despre „pivotul stabil" a lui Ezra Pound.

91 Desigur criticul trebuie să facă deosebirea dintre o metaforă explicită și o structură verbală metaforică. „Lui X i-a sărit o doagă" este o metaforă explicită; „X a înnebunit" reprezintă cadrul verbal al aceleiași metafore, dar în folosirea curentă ar trece drept o simplă afirmație descriptivă.

92 E greu de văzut cum va putea progresa teoria estetică, dacă nu va ține seama de elementul creator din matematică. Artele ar putea fi înțelese mai ușor, dar ar fi concepute ca alcătuind un cerc care să unească muzica cu literatura, pictura, sculptura și arhitectura, urmînd ca matematica, arta care lipsește, să ocupe locul liber dintre arhitectură și muzică. Impresia că matematica aparține științei mai curînd decît artei se datorește în mare măsură faptului că matematica este o artă pe care nu știm cum s-o folosim. Diferența dintre matematică și literatură în această privință se va reduce considerabil cînd critica își va dobîndi forma ca urmare a unei teorii privind folosirea cuvintelor.

SUMAR

ERATĂ

p. XII — a se citi rîndul 18 în loc de rîndul 17 şi invers
p. 55, r. 26 — ,, ,, *pogromuri* în loc de *programuri*
p. 136, r.2 şi 18 — ,, ,, *Frazer* ,, ,, *Fraser*
p. 137, r.33 — ,, ,, *arhetipali* ,, ,, *aretipali*
p. 156, r.18 — ,, ,, *izvorăsc* ,, ,, *izvorăşte*
p. 164, r.24 — ,, ,, *impuls* ,, ,, *implus*
p. 175, r.10 — ,, ,, *mitopoetică* ,, ,, *mitopeică*
p. 192, r.26 — ,, ,, *Ruskin* ,, ,, *Roskin*
p. 228, r.24 — ,, ,, *cutiile* ,, ,, *butile*
p. 247, r.22 — ,, ,, *Sancho Panza* în loc de *Sancho Pancha*
p. 259, r.25 — ,, ,, *Titus Andronicus* în loc de *Titus Antonicus*
p. 282, r.35 şi urm. ,, ,, În ce altă formă asemănătoare l-ar putea preschimba duhul împănat cu răutăţi şi răutatea împănată cu duh? Într-un măgar? N-ar fi nimic. E şi măgar şi bou. Într-un bou? N-ar fi nimic. E şi bou şi măgar.
p. 286, r.13 — ,, ,, *a fortiori* în loc de *afortiori*
p. 286, r.14 — ,, ,, *pot ajunge măcar* în loc de *pot măcar*
p. 289, r.36 — ,, ,, *Leibniz* în loc de *Leibnitz*
p. 292, r.10 — ,, ,, *Lucian* în loc de *Lucien*
p. 292, r.24 — ,, ,, *Burns* în loc de *Buns*
p. 296, r.4 — ,, ,, *Scriitorul satiric* în loc de *satiriatul*
p. 314, r.26 — ,, ,, *outrageous* în loc de *autrageous*
p. 314, r.27 — ,, ,, *a sea of troubles* în loc de *a set of troubles*
p. 314, r.28 — ,, ,, *disobedience* în loc de *disbedience*
p. 318, r.2 — ,, ,, *frazei* în loc de *prozei*
p. 335, r.15 — ,, ,, *De Quincey* în loc de *De Quencey*
p. 348, r.2 — ,, ,, *under* în loc de *unde*
p. 350, r.24 — ,, ,, *Poe* în loc de *Pope*
p. 353, r.18 — ,, ,, *„to read“* în loc de *„toread“*
p. 367, r.12 — ,, ,, *antimască* în loc de *antomască*
p. 464, r.26 — ,, ,, *comedia* în loc de *corul dia*
p. 469, r.1 — ,, ,, *84* în loc de *34*

Lector:
Irina Runcan
Tehnoredactor:
Victor Maşek

---

coli tipar: 30,50

„Cartea de față este alcătuită din **eseuri** în sendul originar al cuvîntului (de încercare sau tentativă incompletă), propunîndu-și să cerceteze posibilitatea realizarii unei perspective sinoptice asupra domeniului, teoriri, metodei și principiilor criticii literare. Scopul principal al studiului este să expună temeiurile pe care se sprijină convingerea mea că o asemenea perspectivă sinoptică este posibilă . . ."

Titularul catedrei de estetică și istorie literară la Colegiul Victoria din cadrul Universității din Toronto, Northrop Frye si-a cîștigat prestigiul de teoretician în domeniul interpretării fenomenului lui literar prin lucrarea **Anatomia criticii**, apărută inițial în 1957, retipărită în numeroase ediții și tradusă în principalele limbi europene. Frye este de asemenea autorul unui substanțial studiu despre William Blake **(A Fearful Symetry - A Study on William Blake)** și al unei cărți de exegeză a operei poetice și dramatice a lui T. S. Eliot **(T. S. Eliot).**